

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

Diplomová práce

Olga Žaludová

Fatalita v umění povídky Horacia Quirogy

Fatefulness in the Art of Horacio Quiroga's Short Story

Praha 2015

Vedoucí práce: prof. PhDr. Anna Housková, CSc.

Poděkování:

Ráda bych touto cestou poděkovala vedoucí své diplomové práce prof. PhDr. Anně Houskové, CSc., za cenné rady a připomínky k textu i za její vstřícný a chápající přístup během celého studia. Dále bych na tomto místě chtěla poděkovat své matce Olze Žaludové za její obětavou pomoc se synem Michaellem, která mi umožnila tuto diplomovou práci dopsat.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 22. července 2015

.....
Olga Žaludová

Klíčová slova (česky)

Horacio Quiroga, *Desatero dokonalého povídkáře*, hispanoamerická literatura, Uruguay, fantastická povídka, motiv smrti.

Klíčová slova (anglicky)

Horacio Quiroga, *Ten Rules for the Perfect Storyteller*, Hispanic-American literature, Uruguay, fantasy short story, motif of death.

Abstrakt

Tato diplomová práce se soustředí na pojetí povídky Horacia Quirogy na podkladu obecné teorie povídkového žánru a především pak v konfrontaci s Quirogovým *Desaterem dokonalého povídkáře*.

V první, teoretické části je žánr povídky přiblížen z literárně-historického hlediska se zřetelem na odlišnost povídky a románu. Navazuje stručný panoramatický přehled vývoje literárních tendencí na území Latinské Ameriky s přihlédnutím ke specifikům dané oblasti a jejímu vlivu na tvorbu Horacia Quirogy. Zvláštní kapitola je věnována hispanoamerické povídce fantastické, jejím obecným principům a konkrétním realizacím v díle Horacia Quirogy. Následně tato práce odkazuje na Quirogovy eseje týkající se teorie povídky, zvláště pak na *Desatero dokonalého povídkáře*, a jejím cílem je představit teoretický koncept Quiroгова umění povídky. *Desatero dokonalého povídkáře* poslouží jako východisko pro interpretaci vybraných Quirogových povídek i jako platforma ke komparativnímu náhledu na kánon povídky Horacia Quirogy a Edgara Allana Poea. V rámci stručně naznačeného kontextu celého Quiroгова díla jsou vymezena jeho ústřední témata a nastíněna problematika postavy v povídkách z prostředí pralesa. Práce pokračuje skicou autorova života za zdůraznění jeho tragického aspektu, jenž se promítl do Quiroгова vidění světa, a autobiografických prvků v jeho tvorbě.

Praktickou částí této práce je interpretace Quirogových povídek *Péřový polštář* a *Po proudu*, jak z hlediska kompozice a stylu, tak z hlediska komparativního. Pozornost je zaměřena na zpracování leitmotivu Quirogovy tvorby. Interpretace textu vychází z Quirogovy teorie umění povídky a snaží se na základě rozboru dílčích částí dokázat spojitost s *Desaterem dokonalého povídkáře*.

Abstract

This master's thesis aims to compare Horacio Quiroga's short story with a general theory of the short story and to juxtapose it with Quiroga's own *Ten Rules for the Perfect Storyteller*.

The first theoretical part looks at the short story from the point of view of literary history with a special focus on the differences between a short story and a novel. It goes on to give a short overview of the literary development in Latin America, outlining specific features of the given area and their influence on Horacio Quiroga's works. A separate chapter covers the Hispanic - American fantasy short story, its general principles and some examples of Horacio Quiroga's works. In the next chapter the paper refers to Quiroga's essays concerning theories of the short story, particularly *Ten Rules for the Perfect Storyteller*, aiming to introduce the theoretical concept of Quiroga's art of storytelling. *Ten Rules for the Perfect Storyteller* provides the paper with the background to interpret a number of selected Quiroga's short stories as well as to compare the theories of the short story between Horacio Quiroga and Edgar Allan Poe. Having briefly outlined the context of Quiroga's complete work, the paper identifies the main recurring themes and touches upon Quiroga's character in his short stories set in the jungle. To conclude, the paper looks at the author's own life to highlight its tragic aspect which considerably impacted on Quiroga's view of the world and the way his works feature some autobiographical components.

Practical part of the thesis is the interpretation of Quiroga's short stories *The Feather Pillow* and *Drifting*, both from the perspective of composition and style and the comparative point of view. A particular focus is placed on the way Quiroga's leitmotif is depicted in both works. The text interpretation is based on Quiroga's own theory of the short story, studying individual parts of the short stories and attempting to prove a connection with *Ten Rules for the Perfect Storyteller*.

OBSAH

<u>1</u>	<u>ÚVOD</u>	<u>8</u>
<u>2</u>	<u>TEORIE POVÍDKY</u>	<u>10</u>
2.1	OBEČNÁ CHARAKTERISTIKA POVÍDKOVÉHO ŽÁNRU	10
2.2	SPECIFIKACE POVÍDKOVÉHO ŽÁNRU	13
2.3	HISPANOAMERICKÁ POVÍDKA: LITERÁRNĚ-HISTORICKÝ KONTEXT	16
2.3.1	FANTASTICKÁ POVÍDKA	22
2.3.2	FANTASTICKÉ POVÍDKY HORACIA QUIROGY	26
<u>3</u>	<u>RÉTORIKA POVÍDKY HORACIA QUIROGY</u>	<u>30</u>
3.1	TEORETICKÝ KONCEPT POVÍDKY HORACIA QUIROGY	30
3.2	DESATERO DOKONALÉHO POVÍDKÁŘE (<i>DECÁLOGO DEL PERFECTO CUENTISTA</i>)	36
3.3	POVÍDKY HORACIA QUIROGY	42
3.3.1	ÚSTŘEDNÍ TÉMATA	42
3.3.2	PROSTŘEDÍ PRALESA A POSTAVY QUIROGOVÝCH POVÍDEK	48
<u>4</u>	<u>FATALITA V ŽIVOTĚ A TVORBĚ HORACIA QUIROGY</u>	<u>56</u>
<u>5</u>	<u>INTERPRETACE POVÍDEK <i>PÉŘOVÝ POLŠTÁŘ</i> A <i>PO PROUDU</i></u>	<u>64</u>
5.1	<i>PÉŘOVÝ POLŠTÁŘ (EL ALMOHADÓN DE PLUMA)</i>	64
5.2	<i>PO PROUDU (A LA DERIVA)</i>	73
<u>6</u>	<u>ZÁVĚR</u>	<u>85</u>
<u>7</u>	<u>RESUMÉ</u>	<u>88</u>
<u>8</u>	<u>RESUMEN</u>	<u>90</u>
<u>9</u>	<u>BIBLIOGRAFIE</u>	<u>92</u>

1 Úvod

Tato práce pojednává o Horaciu Quirogovi, spisovateli z oblasti Río de la Plata, který je považován za zakladatele moderní hispanoamerické povídky. Již samotné zařazení Quirogy jako autora laplatské oblasti poukazuje na jeho semknutí s americkým kontinentem a univerzálnost zároveň. Ačkoli se Horacio Quiroga narodil v Uruguayi, prožil převážnou většinu života v Argentině, kde také napsal a publikoval téměř celé své dílo.

I přesto, že jsou Quirogovy nejznámější povídky situovány do prostředí pralesa v argentinské oblasti Chaco a Misiones, je třeba brát v potaz celý kontext spisovatelovy tvorby a neomezit ji pouze na povídky z pralesa. Její neodmyslitelnou součástí představují i povídky fantastické, jež prostupují celé Quirogovo dílo.

Horacio Quiroga žil na přelomu devatenáctého a dvacátého století a jeho literární tvorba spadá převážně do prvních desetiletí století dvacátého. Stejně jako se argentinská metropole Buenos Aires měnila v kosmopolitní město, v němž nacházely uplatnění nově pronikající tendence, jako byl film či surrealismus, probíhalo na hispanoamerické půdě vření i v rámci literárních směrů, z nichž nejvýraznější byl modernismus. Horacio Quiroga je stěžejní postavou latinskoamerické literatury i proto, že jeho dílo představuje originální syntézu modernismu, fantastické povídky, kreolismu či regionalismu, díky nimž se hispanoamerické písemnictví vyprofilovalo a získalo světovou proslulost.

Tento text se zaměřuje na Quirogovo teoretické pojetí žánru povídky ve snaze představit Horacia Quirogu jako uvědomělého teoretika i trpělivého praktika tohoto starého a zároveň moderního žánru, jenž si získal oblibu po celém světě. Kapitoly věnované charakteristice povídkového žánru, povídce hispanoamerické a fantastické poslouží k lepšímu pochopení Quirogovy teorie povídky a kontextu jeho tvorby. Následuje seznámení s autorovým konceptem umění povídky, jehož hlavní principy Quiroga shrnul ve svém *Desateru dokonalého povídkáře*.

Praktickou ukázkou je interpretace dvou Quirogových povídek, vybraných se zřetelem na literární vývoj autora. V této souvislosti je poukázáno na kritiky často zmiňovanou rozdílnou kvalitu jednotlivých Quirogových povídek, která jen dokazuje, že spisovatel přistupoval ke své tvorbě jako k živé materii, se kterou aktivně pracoval, a jeho teoretické reflexe vycházely z jeho vlastní povídkářské praxe. Vyzdvižena je i originalita Horacia Quirogy, která je často podceňována v souvislosti s inspirací ve skutečných událostech či autorech, jako byli Edgar Allan Poe nebo Rudyard Kipling. Quirogova životopisná data jsou nastíněna ve vztahu k autobiografičnosti a tematice spisovatelova díla.

Na osobnost Horacia Quirogy je nahlíženo se záměrem představit jej jako profesionálního literáta, jehož povídky a koncepce povídkového žánru významně přispěly k rozvoji této formy v Latinské Americe, a ovlivnily tak i budoucí hispanoamerické povídkářství. Příkladem může být Julio Cortázar, celosvětově uznávaný autor, jenž se otevřeně hlásil ke Quirogovu odkazu.

Stejně jako byla Quirogova povaha a život plné protikladů, různí se i názory na jeho dílo. On sám však ukázal možnosti a schopnosti povídky, uvedl v řád pravidla její tvorby, a dal tak hispanoamerické povídce čestné místo mezi ostatními literárními žánry.

2 Teorie povídky

2.1 Obecná charakteristika povídkového žánru

Povídka v sobě může ukrývat mnohem rozsáhlejší skutečnost než pouze tu, jež je vyjádřena příběhem. A proto na nás zapůsobila silou, kterou bychom při zdánlivé jednoduchosti námětu nečekali. Každá povídka, která přetrvá, je jako semínko, ve kterém se nachází spící, gigantický strom.¹

Julio Cortázar

Etymologický původ slova *cuento* pochází z latinského *computum* (*cálculo*, *cómputo*). Postupem času původní význam, který se vztahoval pouze k věcnému výčtu, zahrnul i vyjmenovávání a sčítání událostí a lidských činů.² Jako příklad existujícího vztahu mezi pouhým numerickým sčítáním a sdělováním příběhů můžeme uvést vyprávění zahrnuté v latinském spisu *Duchovní kázeň* (volný překlad, *Disciplina Clericalis* Mosého Sefardiho, který se narodil kolem roku 1062 a po konvertování ke křesťanství přijal jméno Pedro Alfonso)³, kde autor zmiňuje tradiční motiv počítání oveček za účelem spánku. Později se tak ustálil rozdíl ve významu slov *cómputo* (latinský kultismus), vztahující se k čistě početnímu, a *cuento* (z lidové latiny), které je spojeno s vyprávěním zajímavých příběhů.⁴

V nejstarších španělsky psaných textech se objeví *fábulas* nebo *fabiellas*, *enxiemplos*, *apólogos*, *proverbios*, *castigos* atd. Ve čtrnáctém století užívá termínů *proverbio*, *fabla*, *estoria* i Arcipreste de Hita v *Knize pravé lásky* (*Libro de Buen Amor*).⁵ Jako jedna z prvních sbírek povídek vyšel v roce 1578 soubor vypravěčských fikcí *Prolhanec* (volný překlad, *El*

¹ „El cuento puede ser una realidad infinitivamente más vasta que la de su mera anécdota, y por eso ha influido en nosotros con una fuerza que no haría sospechar la modestia de su contenido aparente todo cuento perdurable es como la semilla donde está durmiendo el árbol gigantesco.“ Cortázar, Julio. In Pupo – Walker, Enrique (coord.). *El cuento hispanoamericano*. Madrid : Ed. Castalia, 1995, s. 25.

² Baquero Goyanes, Mariano. *Qué es la novela – Qué es el cuento*. Murcia : Universidad de Murcia, 1988, s. 99.

³ Tamtéž, s. 99.

⁴ Tamtéž, s. 100.

⁵ Tamtéž, s. 101.

patrañuelo) autora Juana de Timonedy⁶. Povídka jako literární útvar, jehož účinek nespočívá pouze v ději a zápletce, nýbrž i v nenucenosti a vtipu, je spojována především s renesančním konceptem a již zmíněným Juanem de Timonedou.⁷

Historicky vzato je povídka starobylý žánr, který nalézáme ve všech kulturách, zejména v podobě ústní tradice. Je úzce spojen s mýtem, podle některých antropologů je dokonce s mýtem identifikovaný či identifikovatelný.⁸

Paradox povídky spočívá tedy v tom, že je jedním z nejstarších a zároveň z nejmodernějších literárních žánrů. Zásadní ovšem je odlišit povídku lidového, anonymního charakteru, šířící se ústním podáním, od tzv. povídky literární, autorské, jejíž vznik spadá do devatenáctého století, a to především díky rozvoji periodického tisku, jehož se stala součástí. Povídka zaznamenala nečekaný ohlas rovněž v období romantismu. Sbíráním ústní lidové slovesnosti, zjitřeným vlasteneckým vnímáním a čerpáním z folklorních tradic vyplývá najevo, že se obdobné příběhy objevují v různých částech světa.⁹

Aurelio M. Espinosa ve své teorii tvrdí: „Většina tradičních evropských příběhů se vztahovala k mýtům starých indogermánských národů.“¹⁰ V souvislosti s americkými lidovými povídkami označil A. M. Espinosa jako hlavní zdroje anglickou, francouzskou, portugalskou, španělskou a indickou (z rozdílných a oddělených oblastí) tradici. V nějakých částech pak také uvádí vliv tradice africké.¹¹

V období romantismu se zvyšuje zájem o vše fantastické a tajemné v reakci na osvícenský racionalismus, objektivitu a kult rozumu osmnáctého století. Je akcentována

⁶ Baquero Goyanes, Mariano. Cit. d., s. 102.

⁷ Tamtéž, s. 105.

⁸ Lukavská, Eva (ed.). *Had, který se kouše do ocasu: Výbor hispanoamerických fantastických povídek*. Přel. Eva Lukavská, Jan Machej, Daniel Nemrava, et al. Brno : Host, 2008, s. 11.

⁹ Baquero Goyanes, Mariano. Cit. d., s. 108.

¹⁰ „La mayoría de los relatos tradicionales europeos se relacionaban con los mitos de antiguos pueblos indogermánicos.“ Espinosa, Aurelio M. Tamtéž, s. 108.

¹¹ „Con referencia a los cuentos populares americanos, A. M. Espinosa ha señalado como principales fuentes la tradición inglesa, la tradición francesa, la tradición portuguesa, la tradición española, la tradición india de distintas y separadas regiones, y en algunas partes la tradición africana.“ Tamtéž, s. 111.

subjektivita, imaginace, intuice, iraciálno a snové prvky, díky kterým mohou promlouvat temné stránky lidské duše. Do literární tradice vstupuje fantastická povídka. Celé devatenácté století od romantismu přes dekadenci, období pozitivismu, realismu či naturalismu bylo stoletím zvučných jmen autorů tohoto žánru. Například Guy de Maupassant, Anton Pavlovič Čechov, Oscar Wilde, Edgar Allan Poe, Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán, Leopoldo Alas a další. Velkými vzory Horacia Quirogy byli tři z uvedených autorů: Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant a Anton Pavlovič Čechov. V hispanoamerickém kontextu je považován za iniciátora žánru Esteban Echeverría a jeho povídka *Jatka* (*El Matadero*, 1871). Echeverría však byl ve své době více opěvován pro poezii než prózu. V romantismu nebylo žádnou výjimkou, že se autoři věnovali současně jak próze, tak poezii. Veršovaná povídka je např. *Salamanský student* (*El estudiante de Salamanca*, 1836) Josého Esproncedy.¹²

Většinou však autoři vyjadřovali realistická témata prózou, historická a fantaskní veršem. Zvláštností povídek, které vycházely v novinách a časopisech devatenáctého století, byla jejich individuální publikace, neboť původně nebylo záměrem vydávat povídky souborně. Až posléze autor sjednotil svá jednotlivá díla a vydal je knižně.¹³ Povídky v tisku měly politický, polemický tón, zabývaly se sociální či náboženskou tematikou nebo vznikaly k příležitosti významného svátku, např. Vánoc či Velikonoc.¹⁴ Tento fakt je opakem povídky středověké, a dokonce i renesanční, kdy povídka neexistovala v izolované podobě, nýbrž tvořila s ostatními povídkami rozsáhlé či kratší sbírky.¹⁵

V počátcích devatenáctého století se povídka často nacházela v područí žánrového obrázku. Ačkoli pitoreskní žánrový obrázek nepochybně přispěl k rozvoji a vývoji povídky, liší se od ní. Povídka s ním nesdílí detailní popis prostředí a lidských typů či zvyků, vyhýbá se satíře. Pro povídku je charakteristické emoční a vypravěčské pnutí.¹⁶ Stěžejní je krátký, intenzivní děj, který udržuje čtenáře v napětí.

¹² Baquero Goyanes, Mariano. Cit. d., s. 116.

¹³ Tamtéž, s. 142.

¹⁴ Tamtéž, s. 143.

¹⁵ Tamtéž, s. 142.

¹⁶ Tamtéž, s. 123.

Povídka je přesně tím literárním žánrem, který slouží k vyjádření speciálního typu emoce. Přestože tato emoce vykazuje velmi podobné znaky s poezií, není vhodná k tomu, aby byla vyjádřena lyricky, a tak nabývá tvaru v povídce, vypravěčské formě blízké románu, lišící se však v technice a záměru zpracování.¹⁷

Povídka je literární žánr střední epiky, jenž se definuje jako „krátké vyprávění fiktivního příběhu (pravděpodobného nebo fantastického), ve kterém vystupuje omezený počet postav, a které má nepříliš složitou zápletku směřující rychle k vrcholu a rozuzlení“.¹⁸

2.2 Specifikace povídkového žánru

Pokud použijeme přirovnání Ortegy y Gasset, jenž hovoří „o uzavřenosti (*hermetismo*) příběhu, jeho schopnosti natolik nás pohltit, abychom zapomněli na náš momentální, reálný svět a nechali se unést tím druhým, fiktivním a vzrušujícím, který nás nenechá uniknout,“¹⁹ máme na mysli pocit, jež vyvolá dobře napsaná povídka. Obecně se sice dá tento požadavek vztáhnout na kterýkoli literární žánr, ale právě v povídce jej můžeme nalézt v jeho ryzí podobě. Pro žánr povídky je stěžejní, aby děj zaujal čtenáře již od samého začátku. Povídka se soustředí na málo postav a míst, zaměřuje se na klíčový moment ze života protagonisty, který podtrhává úsporným a expresivním jazykem.²⁰ Díky omezenému rozsahu, kde je čas i děj stlačen a vše je zrychleno, je povídka krátká a intenzivní. Klasický postup – expozice, kolize, krize – v povídce téměř splývá. Syžetové ztvárnění situace musí být jako úder, jenž omráčí hned v úvodu. Horacio Quiroga ve svém *Desateru dokonalého*

¹⁷ „El cuento es un preciso género literario que sirve para expresar un tipo especial de emoción, de signo muy semejante a la poética, pero que no siendo apropiada para ser expuesta poéticamente, encarna en una forma narrativa próxima a la de la novela, pero diferente de ella en técnica e intención.“ Baquero Goyanes, Mariano. Cit. d., s. 23.

¹⁸ Lukavská, Eva. Cit. d., s. 11.

¹⁹ „Esencia, que Ortega llamaba hermetismo, capaz de hacernos olvidar momentáneamente nuestro mundo real, para dejarnos apresados en otro fictivo, tan denso y apasionante que no nos permite escapar.“ Baquero Goyanes, Mariano. Cit. d., s. 47.

²⁰ Mora, Gabriela. *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*. Madrid : José Porrúa Turanzas, S. A. Ediciones, 1985, s. 1.

povídkáře (*Decálogo del perfecto cuentista*, 1925) srovnává román a povídku takto. „Povídka je román, který je zbaven nadbytečné slovní vycpávky.“²¹

V povídce jde především o dynamiku syžetu, jenž řadí jednotlivé body do takové posloupnosti, aby zaujaly čtenáře a splnily tak svou estetickou funkci. Autor povídky hledá, zjednodušuje, stlačuje čas i děj, spíše opomíjí, než rozvíjí, vytváří jakousi miniaturu, ve které se zaměří pouze na určité okolnosti jedné situace.²² Na rozdíl od románu neužívá digresi, zpomalení či jiných odboček, sleduje pouze jednu linii a má jen jeden jasný tón, který vibruje stejnou emoční energií od začátku do konce.²³ Román je ve srovnání s ucelenou povídkou více uvolněný, v rámci popisných pasáží, druhotných dějů, postav a dialogů. Důležitý je soulad obsahu a formy, charakter zvoleného tématu a jeho adekvátní ztvárnění. Neznamená totiž, že téma vhodné pro dobrou povídku, bude po rozšíření i kvalitní román, neboť jak již bylo řečeno, tyto dva žánry nediferencuje pouze rozsah a počet stran.

Atraktivnost povídky by se mohla rozplynout v popisnosti románu, kdežto dobrému románu přepsanému na povídku hrozí ztráta jeho emocionální síly a estetického účinku. Povídka volí zápletky, které pro své vyvrcholení potřebují stručnost a krátkost, kdežto román sleduje příběh od jeho začátku až do posledních souvislostí a stává se jakousi „kronikou“.²⁴

Julio Cortázar přirovnává povídku k fotografii a román k filmu:

Zatímco ve filmu, stejně jako v románu, se dosahuje zachycení širší a mnohotvárné skutečnosti pomocí rozvíjení a shromažďování dílčích prvků, které samozřejmě nevylučují syntézu vedoucí ke klimaxu díla, v oboru fotografie nebo v povídce vysoké kvality se postupuje naopak, což znamená, že fotograf nebo povídkář jsou nuceni si vybrat a soustředit se na jeden obraz nebo určité přiblížení, které by bylo důležité nejenom samo o sobě, ale bylo by také schopno působit na diváka nebo čtenáře jako jistý

²¹ „Un cuento es una novela depurada de los ripios“ Quiroga, Horacio. „Decálogo del perfecto cuentista“. In Orgambide, G., Pedro. *Horacio Quiroga – El Hombre y su Obra*. Buenos Aires : Stilcograf, 1954, s. 131.

²² Baquero Goyanes, Mariano. Cit. d., s. 132.

²³ Tamtéž, s. 60.

²⁴ Tamtéž, s. 131.

druh otevření, jako podnět, jenž přenáší inteligenci a vnímavost směrem k něčemu, co dalece přesahuje rámec vizuálního a literárního námětu na fotografii nebo v povídce.²⁵

Autor povídek používá pro vyprávěče er-formu, ich-formu či vnitřní monolog. Kromě obvyklé struktury existují i povídky v epistolární formě nebo v podobě deníku a memoárů. Dialog v povídce nezaujímá takové postavení jako v románu, kde odkrývá psychologii postav, v povídce se odvíjí přímo od konkrétní situace vyplývající z děje.²⁶ V povídkách Horacia Quirogy je rozhovor protagonistů úsporný, někde se omezuje pouze na pár vět, viz. Quirogova povídka *Po proudu (A la deriva, 1912)*.

Rozdíl mezi povídkou a románem se dá vztáhnout i na způsob jejich četby. Během četby románu může nastolená pauza pomoci, ale u povídky je to jiné. Je třeba ji číst jedním dechem, aby se nezničil emoční a estetický efekt vyprávění. V povídce je tlak a napětí, které nedávají čas k odpočinku.²⁷

Díky emoční síle a úspornosti jazyka, jenž rozvíjí čtenářovu představivost, intenzitě a údernosti, s jakou na nás povídka doléhá, je často přirovnávána k poezii. Azorín řekl: „Povídka je próze tím, čím je sonet poezii.“²⁸

Emoce, které v nás vyvolá povídka již zmíněnou intenzitou, silný výsledný efekt a jediný tón působící na naše smysly jsou důkazem spřízněnosti mezi lyrikou a povídkovým žánrem. Jedná se tedy o tón²⁹, který nesou, nikoli formu. Obojí působí na naše nitro ihned, po přečtení prvních řádek. Mezi autory povídek, kteří začínali psaním poezie, patří i Horacio

²⁵ „Mientras en el cine, como en la novela, la captación de una realidad más amplia y multiforme se logra mediante el desarrollo de elementos parciales, acumulativos, que no se excluyen, por supuesto, una síntesis que dé el „climax“ de la obra, en una fotografía o un cuento de gran calidad se procede inversamente, es decir que el fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acercamiento que sean significativos, que no solamente valgan por sí mismos sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de apertura, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual y literaria contenidas en la foto o en el cuento.“ Cortázar, Julio. In Baquero Goyanes, Mariano. Cit. d., s. 135.

²⁶ Tamtéž, s. 146.

²⁷ Tamtéž, s. 150.

²⁸ Vl. jm. José Martínez Ruiz., „Azorín: El cuento es a la prosa lo que el soneto al verso.“ Tamtéž, s. 137.

²⁹ Tamtéž, s. 138.

Quiroga a jeho modernistické začátky ve sbírce poezie a próz *Korálové útesy* (*Los arrecifes de coral*, 1901).

Povídka je tedy jakýmsi hraničním žánrem, v němž nalézáme možnou analogii s románem a poezií. Přesto se však diferencuje a existuje ve své vlastní, ryzí podobě. V literárním chápání vyvstává do popředí v devatenáctém století, ale v lidové tradici jsou její kořeny mnohem starší. Existuje nepřeberné množství jejích podob a témat v ní ztvárněných. V hispanoamerické literatuře byl prvním Horacio Quiroga, kdo profesionálně vyjádřil kritický postoj k tehdejší tvorbě a snažil se žánr povídky zbavit improvizace, uvést jej v řád a vymezit jasná pravidla jeho tvorby. Teorii povídky věnoval publikace *Desatero dokonalého povídkáře*, *Triky dokonalého povídkáře* (*Los trucs del perfecto cuentista*, 1925), *Příručka dokonalého povídkáře* (*El manual del perfecto cuentista*, 1925), *Krise národní povídky* (*La crisis del cuento nacional*, 1928), *Rétorika povídky* (*La retórica del cuento*, 1928), *Před komisí* (*Ante el tribunal*, 1930).

2.3 Hispanoamerická povídka: literárně-historický kontext

Na základě kulturněhistorického hlediska vývoje povídky v Latinské Americe je zřejmé, že narazíme na jistá specifika, jež ji odlišují od povídky evropské. Ačkoli se i zde uplatňují výše zmíněné obecné charakteristiky žánru, je třeba přihlédnout k osobitému rázu hispanoamerické povídky podmíněnému dějinnými událostmi, jedinečnou přírodní scénérií, propojováním původních indiánských kultur s nově příchozím křesťanstvím a evropskými vlivy, které proudily do „Nového světa“ společně se španělskými dobyvateli.

Okouzlení prvních Evropanů dosud nespátřeným v Novém světě se prolíná s předkolumbovskou (mayskou, aztéckou, inckou) mytologií. Alejo Carpentier (1904–1980) později „pojmenoval svůj literární koncept „zázračné reálno“ a hispanoamerický román 20.

století se stal doménou *magického realismu*³⁰. „Připomeňme také, že to bylo v povídce, a nikoli v románu, kde se poprvé mytizovala americká historie.“³¹

Stejně jako v jiných částech světa, spadá vznik literární hispanoamerické povídky do období devatenáctého století, kde se jejím hlavním šířitelem stal periodický tisk. Zárodky hispanoamerického vypravěčství však sahají v podobě domorodé literární tradice až do dob před objevením „periferie západu“ (1492), jak bývala Latinská Amerika nazývána, Kryštofem Kolumbem. Kolumbův dopis *O Objevení* (*La carta de Colón anunciando el descubrimiento del Nuevo Mundo*, 1493) popisuje Nový svět již z pohledu Evropana. Původní autochtonní fabule prošla zajímavým kulturním vývojem a typickým rysem hispanoamerické literatury se stala narativní hyperbola, jež byla častým důvodem potlačení historicity příběhů, které vznikaly na bázi čerpání z kronik.³² Africký či afrokubánský folklor, mayská kosmologie a rozličné legendy původních indiánských obyvatel dodávají barevnost vypravěčské škále autorů Latinské Ameriky. Za všechny jmenujme guatemalského spisovatele Miguela Ángela Asturiase (1899–1974) či Peruánce Ricarda Palmu (1833–1919) a jeho *Peruánské tradice* (*Tradiciones peruanas*, 1872-91 a 1906, 1910), jež zastupují žánr na rozhraní legendy, kostumbristické črty, povídky či krátkého románu.³³ Za zakladatele hispanoamerické povídky je však považován již zmíněný Esteban Echeverría (1805–1851), který zobrazil ve své syntéze romantického kostumbristického obrázku krutý režim diktátora Manuela Rosase i nevráživost mezi barbarskými federály a civilizovanými unitaristy. Romantický je ideál individuální svobody a boje za národní identitu³⁴, ale „podrobné, objektivně působící pasáže předjímají realistickou prózu“³⁵. Přestože byla Echeverriova *Jatka* napsána již v roce 1839, vyšla až v roce 1871.³⁶

³⁰ Lukavská, Eva. Cit. d., s. 21.

³¹ „Recordemos también que es en el cuento, y no en la novela, donde por primera vez se mitificó la historia americana.“ (např. Carpentier, Alejo. *El viaje a la semilla*) Pupo-Walker, Enrique. *El Cuento hispanoamericano*. Cit. d., s. 51.

³² Tamtéž, s. 22.

³³ Lukavská, Eva. Cit. d., s. 23.

³⁴ Tamtéž, s. 23.

³⁵ Tamtéž, s. 23.

³⁶ Tamtéž, s. 23.

Hispanoamerický romantismus není jen reakcí na racionální vnímání světa, literatura tohoto období se stává i důležitým nástrojem k uvědomění si vlastní identity nově se rodících států.³⁷ Po rozhodující bitvě u Ayacucha (Peru) v roce 1824 zbývá španělským kolonizátorům již pouze Kuba a Portoriko, nad nimiž Španělsko ztratí nadvládu až v roce 1898. Konflikt civilizace a barbarství se stává důležitým tématem doby, jež vystihuje dílo *Facundo. Civilizace a barbarství* (*Facundo. Civilización y barbarie*, 1845) budoucího argentinského prezidenta Dominga Faustina Sarmienta (1811–1888), ve kterém je vyobrazen životopis vojevůdce Facunda Quirogy³⁸.

V sedmdesátých a osmdesátých letech devatenáctého století je v hispanoamerické literatuře souputníkem romantického také realistický proud. Od sedmdesátých let však již do této oblasti proniká pozitivistický přístup, což vyvolá reakci v podobě nového směru, *modernismu* (v roce 1888 vychází sbírka povídek a básní *Azur*, ve šp. *Azul* Rubéna Daría), který je „syntézou romantismu, symbolismu a parnasismu“³⁹. Nejedná se však pouze o vytříbenou jazykovou formu, kterou modernisté užívali. Modernismus byl převážně duchovní proud, jenž reagoval na spirituální prázdnotu, materialismus, utilitarismus, objektivitu realistů či přístup pozitivistů a naturalistů.⁴⁰

Období 1907–1935 vymezené Quirogovými povídkami *Pěřový polštář* a *Na onom světě* (*El almohadón de plumas*, 1907, *Más allá*, 1935) lze považovat za období konce modernismu a nástupu avantgardy.⁴¹

Není tedy ničím překvapujícím, že velcí průkopníci již ve všech ohledech soudobé literatury, jako byli Quiroga, Vallejo nebo Neruda, prošli postmodernistickým obdobím, aby se poté vydali zcela jiným směrem. Postmodernismus je základním pilířem období

³⁷ Lukavská, Eva. Cit. d., s. 22.

³⁸ Charvátová, Anežka. „Sarmiento, Domingo Faustino“. In Hodoušek, Eduard (ed.). *Slovník spisovatelů Latinské Ameriky*. Praha : Libri, 1996, s. 490.

³⁹ Lukavská, Eva. Cit. d., s. 55.

⁴⁰ Tamtéž, s. 40.

⁴¹ Tamtéž, s. 54.

přechodu od literárních přežitků konce století směrem k plnosti literární tradice naší doby.⁴²

Důležitým mezníkem v hispanoamerické literatuře je mexická revoluce (1910–1917). Povídky čerpají z událostí revoluce, jazyk postrádá formální zdobnosti a inspiruje další generace, např. Juana Rulfa (1917–1986) či Josého Revueltase (1914–1976).

Další významnou tendencí v rámci evoluce povídky byl tzv. *kreolismus* (*criollismo*, kreol, criollo – potomek Evropanů v Americe), jenž sice zpočátku představoval pouze jakousi zeměpisnou a etnickou odnož realismu, předznamenával však stěžejní proud hispanoamerické literatury, *regionalismus*.

Kreolismus se zabýval tématy národního života a místního prostředí. Autoři se snažili postihnout svéráz života v určitém kraji a společenském prostředí, usilovali také o sociální kritiku.⁴³ Na americký kontinent je znovu nahlíženo jako na něco neznámého a panenského, tudíž z úplně jiné perspektivy, než jak byl vnímán Evropany nebo Spojenými státy americkými.⁴⁴ Mezi kreolistické autory se dají zahrnout jak spisovatelé věnující se sociální, např. indiánské tematice, tak i regionální autoři nebo naturalisté, kteří kladli důraz na to, že je třeba objevit duši Ameriky.⁴⁵

Uslar Pietri ve své *Krátké historii hispanoamerického románu* (*Breve historia de la novela hispanoamericana*, 1954) uvažuje nad pojmem „modernistický kreolismus“. Domnívá se, že definice *kreolismu* (*criollismo*) je natolik neurčitá, že může zahrnovat autory tak rozdílné, jako jsou Horacio Quiroga a Javier de Viana, popřípadě ty, kteří jsou spojeni s prostředím pralesa a pampy (stejný typ tvorby, která odkazuje na konkrétní přírodní prostory, můžeme nalézt již v mnohem dřívějších dílech, jako je *Martín Fierro*

⁴² „No es, pues, extraño que grandes innovadores de la literatura plenamente contemporánea – como Quiroga, Vallejo o Neruda – hayan tenido una etapa postmodernista para luego ir en direcciones muy distintas. El postmodernismo es un campo fundamental para la transición de los rezagos literarios del fin de siglo hacia la plenitud de nuestro tiempo.“ Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana 3. Postmodernismo, vanguardia, regionalismo*. Madrid : Alianza, 2012, s. 13.

⁴³ Vydrová, Hedvika. „Hispanoamerická literatura: Próza mezi dvěma staletími“. In Hodoušek, Eduard (ed.). Cit. d., s. 44.

⁴⁴ Oviedo, José Miguel. Cit. d., s. 192.

⁴⁵ Tamtéž, s. 193.

(*Martín Fierro*) nebo *Cumandá* neboli *Drama mezi divochy* (*Cumandá o Un drama entre salvajes*).⁴⁶

Regionalismus, vymaněný z provinčnosti kreolismu a v opozici k městskému prostředí, se zaměřuje na daný geografický prostor za užití prvků kostumbrismu, dialektů, zřetelný je i folklorismus⁴⁷ a idealizace či exaltace v popisu. Člověk a jeho osud je odrazem přírodního prostředí, ve kterém se vyskytuje. Regionalismus hraničí s různými formami realismu sociálního typu.⁴⁸ Do popředí se dostávají indiáni, mesticové, gauchové a odvážní dobrodruzi, kteří představují prototyp literární postavy. Dějištěm je vždy nezkrocená příroda a boj člověka s ní. Regionalismus uvedl do hispanoamerické literatury místa, lidi a témata, jimž až do té doby nebyla věnována pozornost. Příroda je vnímána jako nepřátelská a všepožírající. Dalším důležitým faktorem je skutečnost, že bylo literárně zformulováno a ztvárněno velké americké drama⁴⁹, onen boj s nezkrotnou přírodou, která se tak liší od té civilizované, evropské. Tímto se dostává do popředí „duše Ameriky“. Specifický charakter a ráz kontinentu se zrcadlí v díle Horacia Quirogy, který objevil dosud literárně nedotčené oblasti (Misiones) a charaktery postav, jež zvěčnil ve svých povídkách. Zároveň se však vyvaroval zmíněného folklorismu a užívání dialektů. O špatně pochopeném folklorismu se Quiroga vyjádřil takto:

Běžně se folklorní povídky dosáhne tím, že se čtenáři nabídne nějaké povrchní prostředí a dialog v hovorové španělštině. Zřídka má prostředí co do činění s postavami a ani postavy nepotřebují žádnou krajinu k tomu, aby splnily funkci, kterou v příběhu zastávají.⁵⁰

⁴⁶ „Uslar Pietri llegó a considerar un ‚modernismo criollista‘ en su *Breve historia de la novela hispanoamericana* (1954); la definición ‚criollista‘ es tan vaga que puede extenderse a escritores tan distintos como Quiroga y Javier de Viana, respectivamente identificados con la selva y la pampa (podemos hallar ese mismo tipo de creación identificada con espacios naturales concretos en obras muy anteriores, como el *Martín Fierro* o *Cumandá*.“ Oviedo, José Miguel. Cit. d., s. 193.

⁴⁷ Tamtéž, s. 194.

⁴⁸ Tamtéž, s. 216.

⁴⁹ Tamtéž, s. 217.

⁵⁰ „Un relato de folklore se consigue generalmente ofreciendo al lector un paisaje gratuito y un diálogo en español mal hablado.“ Quiroga, Horacio. In Mora, Gabriela. Cit. d., s. 41.

Tímto se stává z krajového prostředí univerzální. V oblasti hispanoamerické literatury představuje regionalistický proud individuální a charakteristický rys, jenž se pro ni stal příznačným. Stejně jako v tvorbě Horacia Quirogy, tak i v románu Josého Eustasia Rivery *Vír* (č. 1955, pod názvem *Zelené peklo* v roce 1930, šp. *La vorágine*, 1924) je neúprosný zákon pralesa tím, kdo řídí osudy jeho obyvatel. Nevraživost přírody je však také možným důsledkem jejího vykořisťování a devastace, které se na ní a peónech dopouštějí ziskuchtiví těžbaři. Ačkoli se J. E. Rivera ve *Víru* či Rómulo Gallegos v románu *Doña Bárbara* (*Doña Bárbara*, 1929) věnují tématu člověk versus nepřátelská příroda, Horacio Quiroga se v povídkách *Po Proudě* a *Mrtvý muž* (*A la deriva* 1912, *El hombre muerto*, 1920) nachází blíže perspektivě, kterou zaujímá Juan Rulfo ve svém *Llanu v plamenech* (*El Llano en llamas*, 1953). Opomineme-li jisté rozdíly a boj člověka s přírodou, v obou případech nacházíme stejný vztah k prostoru, jenž představuje nepřátelskou sílu, která může nečekaně zaútočit a způsobit náhlou smrt.⁵¹ Ačkoli Horacio Quiroga nacházel inspiraci u výše uvedených směrů, jež byly aktuální koncem devatenáctého a v prvních desetiletích dvacátého století, jeho tvorba nepostrádá originalitu a vlastní, specifickou atmosféru.

José Miguel Oviedo se vyjadřuje ve své *Historii hispanoamerické literatury* (*Historia de la literatura hispanoamericana*) takto:

Quiroga je zásadní postavou v rámci hispanoamerické literatury mimo jiné proto, že jeho dílo zastřešuje celou škálu literárních tendencí, které byly tehdy v literatuře aktuální: modernismus, postmodernismus, kreolismus, regionalismus a fantastická nebo hororová povídka.⁵²

Kolem čtyřicátých let dvacátého století nastává obrat s příchodem velkých autorů, především fantastického žánru. Autoři Jorge Luis Borges (1899–1986), Julio Cortázar (1914–1984) či Carlos Fuentes (1928–2012) stavějí do popředí jazyk. Tento přístup se stává signifikantním prvkem celé hispanoamerické vypravěčské tvorby: vysoce vytříbené narativní

⁵¹ Mora, Carmen de. *En breve: estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo*. Sevilla : Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1995, s. 56.

⁵² „Quiroga es, además, una presencia capital porque su obra cubre todo el arco de las instancias literarias que bullían en la época: modernismo, postmodernismo, criollismo, regionalismo, relato fantástico o de horror.“ Oviedo, José Miguel. Cit. d., s. 15.

techniky a originální témata slouží jako základní prostředek k vyjadřování intelektuálních úvah, metafyzických rozborů či existenciálního zneklidnění.⁵³

Tímto se dostáváme k povídce fantastické, jež hraje významnou roli v kontextu hispanoamerické literatury a tvorby Horacia Quirogy zároveň.

2.3.1 Fantastická povídka

Jsou tací, kteří soudí, že fantastická literatura je vedlejší žánr, vím, že je nejstarobylější, vím, že v kterékoli zemi kosmogonie a mytologie předchází mravoličný román. Je třeba se domnívat, že skutečnost nepatří k žádnému žánru.⁵⁴

Jorge Luis Borges

Jak již bylo zmíněno v předchozích kapitolách, romantismus jakožto literární směr odvracející se od racionalistického pojetí světa, objektivitu a nadřazenosti intelektu je obdobím rozkvětu fantastické povídky, představuje únik z reality za pomoci podvědomí, snu nebo halucinace. Fantastická povídka nabourává rozumový koncept čtenářova světa a tím v něm vyvolává nejistotu, strach a neklid.⁵⁵ Nejednalo se však pouze o romantismus, ve kterém zaznamenala fantastická próza celosvětový ohlas. Soustředíme-li se na území Latinské Ameriky, je nemožné opominout plodnou produkci tohoto typu prózy ve čtyřicátých a padesátých letech dvacátého století. „Boom“ fantastické literatury latinskoamerické provenience a autoři tak zvučných jmen, jako byli Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares a Silvina Ocampová, kteří vydali v Argentině slavnou *Antologii fantastické literatury* (*Antología de la literatura fantástica*, 1940), nebo Julio Cortázar a jeho soubor fantastických povídek *Bestiář* (*Bestiario*, 1951), zaznamenali u čtenářského publika úspěch na celém světě.

Zatímco Borges staví své dílo na myšlence, že to, co nazýváme skutečností, je pouhá iluze, pro Cortázara je skutečnost sama o sobě fantastická, stačí najít štěrbinu, ono

⁵³ Pupo-Walker, Enrique. *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Cit. d., s. 17.

⁵⁴ Borges, Jorge Luis. In Lukavská, Eva. Cit. d., s. 59.

⁵⁵ Tamtéž, s. 12.

rozhraní, kde dochází k „ontologické distrozi“ a kde se proměňuje v „naprosto neznámý svět, který se řídí jinou logikou.“⁵⁶

Fantastické povídky je vlastní přítomnost nadpřirozeného jevu.

Nadpřirozený jev je takový, který překračuje hranice a možnosti čtenářova známého světa, jeho rozumového chápání, empirické a kolektivní znalosti a zkušenosti. Nadpřirozený jev je v protikladu se čtenářovým konceptem skutečnosti a stejně jako tento koncept je historicky podmíněn. Fantastická povídka je založena na dichotomii dvou různých řádů, *přirozeného a nadpřirozeného*, a napětí, které tím v textu vzniká, vrcholí jeho dramatickým střetem.⁵⁷ Inherentním znakem fantastické povídky je ambivalence.

V souvislosti s fantastičnem je třeba odlišit zázračno. Fantastický efekt vzniká jako kontrast k tomu reálnému, je překročením hranice v rámci každodennosti, kdežto zázračné (např. pohádky) se odehrává již ve světě nadpřirozeném.⁵⁸ Dle Rogera Bozzetta a jeho *metonymické strategie* „představuje fantastično zásah nepojmenovatelného (nenapodobitelného) do reálného (napodobitelného) světa“⁵⁹, a fantastický text je tudíž místem, kde nevyslovitelné získává tvar a kde se „fantastické konstituuje jako protiklad všeho zobrazitelného“⁶⁰.

„Historicky první hispanoamerickou fantastickou povídkou je *Gaspar Blondin* (*Gaspar Blondin*, 1858, publikována v roce 1867) významného esejisty Juana Montalva (1832–1889).“⁶¹ Jistou podobnost lze spatřovat mezi povídkou Horacia Quirogy *Plamen* (volný překlad, *La llama*, ve sbírce *Divoch / El Salvaje*, 1920) a povídkou *Slavík a umělec* (*El ruiseñor y el artista*, 1876) Argentince Eduarda Ladislava Holmberga. V Holmbergově povídce se umělec snaží namalovat umírajícího slavíka tak, aby na obraze zpíval, ale tato vypjatá senzibilita a moc fantazie jej přivádí k zoufalství. Obdobná situace nastává i v Quirogově *Plameni*, kde mladá dívka zestárne o deset let a upadá v kataleptický spánek

⁵⁶ Lukavská, Eva. Cit. d., s. 68.

⁵⁷ Tamtéž, s. 12.

⁵⁸ Tamtéž, s. 12.

⁵⁹ Tamtéž, s. 18.

⁶⁰ Tamtéž, s. 19.

⁶¹ Tamtéž, s. 26.

při opojném poslechu pasáže z *Tristana a Isoldy* Richarda Wagnera. Oba autoři hledali inspiraci u E. T. A. Hoffmana a Edgara Allana Poea.

Vnímání nadpřirozeného jevu je způsobeno změněným stavem vědomí, což může být halucinace, sen či uvolněná fantazie. Zájem o psychoanalýzu a psychosomatické jevy vystupuje do popředí v období modernismu, čímž se původní dichotomie přirozené vs. nadpřirozené přechyluje k jinému řádu. Zajímavé je, že se nenaplnila domněnka Tzvetana Todorova, který předpověděl zánik fantastické literatury v důsledku psychoanalýzy (*Úvod do fantastické literatury*, 1970). „Racionální vysvětlení podle Todorova posouvá nadpřirozený jev z kategorie fantastického do kategorie podivného či zvláštního, a fantastické tak zaniká.“⁶² Na přelomu století je nyní „d’ábel postava patologicky vyšinutá či morálně deprimovaná. Jiné, co dříve k člověku přicházelo z jiného světa, se nyní zabydluje v jeho nitru.“⁶³

Další modernistický autor, Leopoldo Lugones (1874–1938), byl velkým vzorem a přítelem Horacia Quirogy. Lugonesova tvorba, která je založena na pseudovědeckém pojetí skutečnosti, prolínání fikce a reálného, přinesla své ovoce ve sbírce fantastických povídek *Podivné síly* (*Las fuerzas extrañas*, 1906)⁶⁴. Do této sbírky patří i Lugonesova povídka *Volská ropucha* (*El escuerzo*) Tato povídka vycházející z lidové pověsti nabízí srovnání s Quirogovou povídkou *Úžeh* (*La insolación*, 1908), která je rovněž inspirována venkovskou pověrou.

Jistou spřízněnost v dekadentních rysech a v melancholii můžeme nalézt i mezi Quirogovým *Pérovým polštářem* a *Novou Ledou* (*La nueva Leda*, 1903) panamského autora Daría Herrery (1870–1914), ve kterých dívka umírá na prahu mládí.⁶⁵

Podobnost s Quirogovým vypravěčem lze spatřovat v příběhu Abrahama Valdelomara (1888–1919) *Finis desolatrix veritas* (*Finis desolatrix veritas*, 1916). „Ve vyprávění mrtvého muže oživeného duchem se setkáváme s apokalyptickou krajinou zaniklého světa. Jiný řád zde představuje říše mrtvých a zásvětní vypravěč anticipuje například postavy sebevrahů

⁶² Lukavská, Eva. Cit. d., s. 13.

⁶³ Tamtéž, s. 41.

⁶⁴ Tamtéž, s. 46.

⁶⁵ Tamtéž, s. 50.

z povídky *Na onom světě* Horacia Quirogy.“⁶⁶ Mrtvý, neživý vypravěč spojuje také Quirogo *Na onom světě* s povídkou avantgardního básníka Césara Valleja *Za hranicí života a smrti* (*Más allá de la vida y la muerte*, 1923).⁶⁷

⁶⁶ Lukavská, Eva. Cit. d., s. 51.

⁶⁷ Tamtéž, s. 57.

2.3.2 Fantastické povídky Horacia Quirogy

Do tvorby Horacia Quirogy konce devatenáctého a prvních tří desetiletí dvacátého století přísluší i povídky fantastické (stejně jako u L. Lugonese, psané pod silným vlivem E. A. Poea). Za všechny zmiňme *Péřový polštář* z roku 1907 (viz. interpretace povídky *Péřový polštář*), *Přízrak*, *Bílé bezvědomí* (volný překlad, *El espectro* a *El síncope blanco*, obě v *Pustině / El desierto*, 1924), *Syn* a *Na onom světě* (*Más allá* a *El hijo*, obě v *Na onom světě / El más allá*, 1935).

Společné výše uvedeným povídkám je téma lásky a městského prostředí (vyjma povídky *Syn*). V *Péřovém polštáři* nejvíce zaznívá vliv E. A. Poea s nádechem hororu. Povídky *Přízrak* a *Na onom světě* spojuje zakázaná partnerská láska, o které vypráví hlas z „onoho světa“, a jejich postavy charakterizuje dvojznačnost živý/mrtvý. Sémantická ambivalence se však vztahuje i na povídkový prostor, který je zde zastoupen opozicí svět/zásvětí.⁶⁸ Stejně jako v *Přízraku* je i *Na onom světě* záhrobní svět představován jako jisté pokračování světa živých. Duše se i nadále chovají jako za života a zachován je i mimetický rámec (dům, pokoj, kinosál)⁶⁹. V obou povídkách je patrná Quirogoва láska k filmu. Filmová projekce je stěžejním motivem v *Přízraku*, v *Na onom světě* se zas jisté pasáže podobají záběrům filmové kamery (duchové sledují dění po smrti své tělesné schránky, teskníci rodinu, vidí své mrtvolky, pohřeb). V *Přízraku* je fantastickým jevem „oživnutí“ mrtvého podváděného manžela na filmovém plátně. Duch se vrátí ze záhrobí, aby se pomstil nevěrné manželce a bývalému příteli. Otázkou je, zda se tak stalo doopravdy, nebo je vše jen projekcí rozrušené psychiky obou zrádců, jejich sdílené halucinace a šílenství, jež ovládlo jejich mysl a dovedlo oba provinilce k sebevraždě.

Stejně jako hlas z *Přízraku* (*El espectro*, 1921) je i hlas mladé sebevraždkyně z povídky *Na onom světě* uzavřen ve svém vnitřním světě. Ačkoli se duchové mohou volně pohybovat, jsou uzamčeni ve svých myšlenkách. Zdánlivě nově nabytá svoboda (milenci mohou být spolu) je vykoupena nesvobodou vnitřní. Život po životě plyne, ale vytváří se

⁶⁸ Lukavská, Eva. Cit. d., s. 80.

⁶⁹ Tamtéž, s. 52.

vakuum, neboť v prostoru „přechodu“ nelze pobývat věčně. V *Na onom světě* můžeme vidět i romantický typ lásky, a to v lásce s nesnáze, jež překoná pouze smrt. Ovšem láska, které není dopřáno štěstí ve světě živých, nemůže být šťastná ani „na onom světě“. Naděje umlká zároveň se stoupající melancholií duchů mladých milenců. Vědí, že musí zemřít, umřít znovu, po smrti. První a poslední opravdový polibek je poše z bludného posmrtného kruhu, do opravdové říše smrti a odpočinku.“ *Ese beso nos cuesta la vida – concluye la voz, – y lo sabemos. Cuando se ha muerto una vez de amor, se debe morir de nuevo.*“⁷⁰(Ten polibek nás připraví o život, uzavírá hlas – a my to víme. Když člověk jednou umřel pro lásku, musí umřít znovu.)⁷¹

V povídce *Syn* (*El hijo*, 1928) Quiroga zpracoval motiv rozrušené psychiky: halucinaci, autosugesci a blouznění. Dvojznačnost reality se během povídky dvakrát změní díky halucinacím a zoufalým stavům blouznícího otce, jenž se bojí o život syna. Povídka se odehrává v Misiones na okraji pralesa, kde na chlapce číhá plno nástrah a nebezpečí. U otce čekajícího na návrat syna se nejprve objevují ty nejstrašnější představy, co se jeho dítěti asi stalo. V nervovém vypětí se jeho mysl dostává do blouznících stavů a k nekontrolovatelné imaginaci. Napětí a úzkost je zde podtržena horkem a žhnoucím sluncem, s jehož postupem na obloze je čím dál jasnější, že se stalo cosi neblahého. Poté, co se otec vydá syna hledat a opravdu jej nalezne mrtvého, zapleteného v ostnatém drátě, jeho představy se změní. Při naplnění strašného osudu se jeho mysl začne upínat k radostnější skutečnosti a opět nahrazuje realitu svou představivostí. V halucinacích otce se vrací domů oba dva, šťastni ze shledání a z úlevy, že se nestalo nic strašného. Horacio Quiroga zde projektoval své nejnějnější obavy otce vychovávajícího děti v nepřátelských podmínkách pralesa. Povídka je excelentním zpracováním nervové tenze a psychopatologických projevů mysli v kontrastu s realitou.

Poslední povídka, u které se zastavíme, *Bílé bezvědomí*, je z nemocničního prostředí. Bílé bezvědomí (bílá synkopa) je termín, který lze přirovnat ke stavu klinické smrti. Zažívají jej pacienti, kteří bojují o život a čekají, zda se vrátí do světa živých, nebo je strážci posmrtné říše pošlou na onen svět. Stejně jako povídky *Přízrak* nebo *Na onom světě* je *Bílé bezvědomí* napsáno v ich-formě. Vypravěč se během operace dostává do „bílé synkopy“, během které se

⁷⁰ Quiroga, Horacio. „Más allá“. In *El más allá*. Buenos Aires : Editorial Lautaro, 1952, s. 18.

⁷¹ Quiroga, Horacio. „Na onom světě“. In Lukavská, Eva. Cit., d. s. 271.

setkává s mladou ženou čekající na svůj osud. Muž okamžitě k dívce pocítí lásku, a tak se hned po návratu do světa živých informuje, zda dotyčná přežila. Bohužel, nestalo se tak a on propadá zoufalství. Na základě dialogu mezi ošetřujícím lékařem a mužem je věrně vykreslen pohled z racionálního, medicínského hlediska a naopak ta samá situace z perspektivy člověka, jehož se dotkla smrt. Zajímavá je symbolika barev, kde bílá mlhovina představuje smrt, kdežto modrá naději, že se stav pacienta zvrátí a on zůstane naživu. Opět se zde objevuje kontrast zásvětí a života, přičemž duše vnímají a cítí jako normální lidé.

Společným prvkem pro *Bílé bezvědomí*, *Přízrak* a *Na onom světě* je odchod na „jiný svět“, překročení hranice příběhu i času o krok dále než v ostatních Quirogových povídkách, jež končí smrtí, ale o další „cestě“ protagonisty se již nedozvíme nic. Smrt je zde začátek. Pokud jde o *Na onom světě*, povídku, kterou Horacio Quiroga napsal na sklonku svého života, můžeme ji považovat za jakousi vizi a očekávání toho, kam se sám autor měl zanedlouho odebrat.

Jistou podobnost lze vidět mezi Horaciem Quirogou a jeho mladším následovníkem v oblasti fantastické prózy, Juliem Cortázarem. Oba byli teoretiky povídkového žánru, oba upřednostňují povídku bez zbytečných digresí v její čisté a přímé podobě.

Quiroga v desátém nařízení *Desatera dokonalého povídkáře* definuje povídku jako určitou strukturu, jež tvoří nezávislý svět. Tato struktura vyžaduje vyloučení jakékoli složky, která se nevztahuje k danému vyprávění. Slovy Cortázara: V této „uzavřené“ formě se vypravěčská situace zpracovává „zevnitř směrem ven“ a omezují se úvody, rozvíjení a ostatní vypravěčské prostředky, které jsou více charakteristické pro román.⁷²

Srovnání mezi Horaciem Quirogou a Jorgem Luisem Borgesem je méně jednoznačné. Borges se vyjadřoval o Quirogově tvorbě kriticky: „Horacio Quiroga je ve skutečnosti uruguayská pověra. Invence jeho povídek je špatná, emoce je nulová a provedení

⁷² „Quiroga define (en el *Decálogo del perfecto cuentista*, décimo mandamiento) el cuento como una estructura q conforma un mundo independiente, que exige la expulsión de cualquier elemento extraño a lo q se cuenta. En palabras de Cortázar, en esta forma ‚cerrada‘ la situación narrativa se trabaja ‚desde el interior al exterior‘, eliminando, exordios, circunloquios, desarrollos y demás recursos‘ más propios de la novela.“ Mora, Gabriela. Cit. d., s. 39.

nesrovnatelně těžkopádné.⁷³ Zároveň však „více než kdokoli jiný respektoval Quirogovo pravidlo: nezačíněj psát, aniž bys od prvního slova věděl, kam směřuješ. Ve zdařilé povídce mají první tři řádky téměř stejnou důležitost jako tři poslední.“⁷⁴

Jak Horacio Quiroga, tak Jorge Luis Borges jsou však nesmazatelně zapsáni v evoluci povídkového žánru v hispanoamerickém i světovém měřítku.

⁷³ „Borges dijo alguna vez: Horacio Quiroga es, en realidad, una superstición uruguaya. La invención de sus cuentos es mala, la emoción nula y la ejecución de una incomparable torpeza.“ Quiroga, Horacio. *Textos*. [online]. In El Ortiba. Aktualizováno 16. 5. 2013 [cit. 2013-07-04]. Dostupné z WWW: <<http://www.elortiba.org/hquiroga.html>>.

⁷⁴ „Borges respetó mejor que ninguno la regla de no empezar a escribir, sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la importancia de las tres últimas.“ Hamed, Amir. *Decálogo del perfecto borgeano, Quiroga, Horacio – Borges, Jorge Luis – Manual del perfecto cuentista – Cuento moderno* (Původně publikováno in *Insomnia*, červenec 2007, N° 115.). [online]. In *Henciclopedia*. Aktualizováno 31. 1. 2013 [cit. 2013-07-04]. Dostupné z WWW: <<http://www.henciclopedia.org.uy/autores/hamed/Decalogo.htm>>

3 Rétorika povídky Horacia Quirogy

3.1 Teoretický koncept povídky Horacia Quirogy

Zařadit tvorbu Horacia Quirogy do jednoho literárního směru je nemožné. Quiroga začal svou literární dráhu jako modernista (*Korálové útesy*), brzy se však od tohoto strojeného proudu odvrátil, aby se přiklonil k regionalismu či kreolismu, za jehož průkopníka a čelného představitele je považován.⁷⁵ Horacio Quiroga a Leopoldo Lugones byli také prvními, kteří pozdvihli fantastickou povídku na úroveň, z níž se i nadále rozvíjela, až se stala nejvýznamnější formou tohoto žánru v oblasti Río de la Plata.⁷⁶ Povídky Horacia Quirogy však nejvíce vystihuje síla realismu a věrohodnost příběhu, který se sice neodehrál, ale s jistou pravděpodobností se stát mohl. Přestože Horacio Quiroga věnoval problematice povídky několik odborných publikací, nejslavnější z nich je *Desatero dokonalého povídkáře*, ne všechna jeho díla oné dokonalosti dosahují. Mezi mistrně zpracované povídky patří např. *Po proudu*, *Úžeh* (*La insolación*, 1908) nebo *Mrtvý muž*. V Quirogových povídkách se odrážejí modernismus, naturalismus konce století s rysy determinismu ve vztahu prostředí a charakterů postav, z nových estetických směrů tehdejší doby je patrný i vliv expresionismu.⁷⁷

Silnou stránkou Horacia Quirogy byla volnost, se kterou míchal styly odlišných směrů, a moderní stylistické zpracování témat.⁷⁸ Tvorba Horacia Quirogy není však důležitá jen kvůli svému průkopnickému charakteru, ale jeho přínos spočívá hlavně v tom, že ve svých povídkách ukázal možnosti a schopnosti žánru.

Stejně tak nelze Horacia Quirogu považovat za autora sdílejícího postoje určité generace. Quirogoва jedinečnost, ve sféře osobní i literární, jej činí originálem mezi jeho hispanoamerickými soupeřníky.

⁷⁵ Alazraki, Jaime. „Relectura de Horacio Quiroga“. In Pupo-Walker, Enrique. *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Cit. d., s. 67.

⁷⁶ Tamtéž, s. 65.

⁷⁷ Quiroga, Horacio. *Cuentos*. Edición de Leonor Fleming. Madrid : Cátedra, 2008, s. 43.

⁷⁸ Tamtéž, s. 43.

Ortodoxní klasifikace by Horacia Quirogu z *generace 900* vyloučila. Jeho nezměrná individualita a výjimečný rozsah génia se vymykají limitům jeho generace. Pokud však použijeme význam slova *generace* ve smyslu Ortegy y Gasset, můžeme Quirogu umístit do „okruhu jeho současníků“, do tzv. „životního kontaktu“ s osobnostmi a problémy *generace 900*.⁷⁹

Ačkoli je Quirogův styl osobitý a nekonvenční, nezapře inspiraci svými oblíbenými autory (Edgar Allan Poe, Rudyard Kipling, Guy de Maupassant, Anton Pavlovič Čechov, Fjodor Michajlovič Dostojevskij či Émile Zola). Zásadním pro hispanoamerické písemnictví byl však Quirogův přístup k povídce z teoretického a k spisovateli z profesionálního hlediska. "Z hispanoamerických autorů, kteří pěstovali žánr povídky, to byl bezpochyby Horacio Quiroga, kdo se vydal cestou profesionálního povídkáře a vyhýbal se nedbalosti a improvizaci."⁸⁰

Quiroga věnoval teorii povídky několik esejí. Nejznámější Quirogův teoretický spis, jakýsi návod, jak psát povídku, vyšel pod názvem *Desatero dokonalého povídkáře* 27. února 1925. Ačkoli *Desatero* vymezuje v deseti bodech, Quirogových přikázáních, základní principy tvorby povídky, je pouze jakýmsi shrnutím teorie a přístupu autora k dané problematice. Ucelenější obraz a náhled získáme, vezmeme-li v potaz všechny odborné Quirogovy spisy týkající se tohoto tématu. Posledním v řadě je pojednání *Před soudem* (1930). Jak již sám název napovídá, esej má sebeobranný charakter. Poté, co důsledkem rozkvětu argentinské literatury konce dvacátých a počátku třicátých let začala Quirogova hvězda upadat, cítil potřebu obhájit svou poetiku povídky a znalost svého *métier* (řemesla).⁸¹

⁷⁹ „Una clasificación ortodoxa excluiría a Horacio Quiroga de la generación del 900. Su desmedida individualidad, el extraordinario alcance de su genio, escapan a los límites de su generación. Sin embargo, si utilizamos el término *generación* en el sentido q le da Ortega y Gasset, podemos ubicar a Quiroga, ‚en un círculo actual de convivencia‘, en un ‚contacto vital‘ con las personalidades y problemas de la generación del 900.“ Orgambide, G., Pedro. Cit. d., s. 36.

Do této generace patřili autoři z oblasti La Plata, kteří tvořili kolem roku 1900 a jejichž literatura měla modernistický ráz. Např. Julio Herrera y Reissig, Leopoldo Lugones, José Enrique Rodó či Delmira Agustini.

⁸⁰ „Entre los cultivadores del cuento hispanoamericano, no hay duda que Horacio Quiroga inició el camino de cuentista profesional, q huye del descuido y de la improvisación.“ Mora, Gabriela. Cit. d., s. 36.

⁸¹ Alonso, J., Carlos. „Muerte y resurrecciones de Horacio Quiroga.“ In Pupo-Walker, Enrique. *El cuento hispanoamericano*. Cit. d., s. 196.

Ke svým kritikům, proměněným v soudce, zde hovoří takto:

Bojoval jsem za to, aby povídka (...) měla pouze jednu linii načrtnutou pevnou rukou od začátku do konce. Žádná překážka, ozdoba nebo digrese by neměly napomáhat uvolnit nit jejího napětí. Aby povídka byla konci, který je pro ni stěžejní, pečlivě zaměřeným šípem, jenž vystřelí z luku přímo do černého. Je jedno, kolik motýlů by se snažilo na tento šíp posadit, a dodat tak lesku jeho letu, jedině, čeho by docílili, by bylo jeho znesnadnění.⁸²

Horacio Quiroga dále tvrdí: „Zastával jsem názor, říká před soudem, že je potřebné vrátit umění život pokaždé, když se z něj dočasně ztratí.“⁸³

Přímost, věrohodnost, krátký rozsah, intenzita a energie příběhu jsou pojmy, ke kterým se vztahují Quirogova kritická pojednání. O něco starší je spis nazvaný *Krize národní povídky* (1928), ve kterém autor hovoří o problematice délky povídky. Quiroga ustanovuje rozsah jedné povídky na přibližně tři tisíce pět set slov, což odpovídá dvanácti nebo patnácti stranám běžného formátu.⁸⁴ K požadavku na rozsah povídky se váže osobní Quirogova zkušenost, kdy byl jako přispěvatel do týdeníku *Caras y Caretas* vystaven tlaku ze strany šéfredaktora Luise Parda, jenž vyžadoval povídky o maximálním rozsahu jedné strany včetně ilustrace. Quiroga v Pardově přístupu shledával negativa (mnoho zničených povídek) i pozitiva (autoři byli nuceni k stylistické střídmosti a přesnosti výrazu).⁸⁵ Vzhledem k tomu, že se v Latinské Americe povídky šířily téměř výhradně prostřednictvím novin a časopisů, je pochopitelné, že Quiroga vytrvale bojoval za odpovídající mzdu autorům a shledával potřebným, aby se spisovatelé sdružovali do cechovních spolků a mohli tak hájit svá práva.⁸⁶

⁸² „Luché porque el cuento (...) tuviera una sola línea, trazada por una mano sin temblor desde el principio al fin. Ningún obstáculo, ningún adorno o digresión, debía acudir a aflojar la tensión de su hilo. El cuento era, para el fin que le es intrínseco, una flecha que, cuidadosamente apuntada, parte del arco para ir a dar directamente en blanco. Cuanas mariposas trataran de posarse sobre ella para adornar su vuelo, no conseguirán sino entorpecerlo.“ Quiroga, Horacio. „Ante el tribunal“ In Quiroga, Horacio. *Los desterrados y otros textos*. Edición de Jorge Lafforgue, Madrid : Castalia, 1990, s. 416.

⁸³ „Yo sostuve – dirá ante el Tribunal – la necesidad en arte de volver a la vida, cada vez q transitoriamente aquel pierde su concepto.“ Quiroga, Horacio. In Orgambide, G., Perdo. Cit. d., s. 71.

⁸⁴ Mora, Gabriela. Cit. d., s. 43.

⁸⁵ Etcheverry, José Enrique. „La retórica del cuento“. In Flores, Ángel. *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Caracas : Monte Ávila Editores C. A, 1976, s. 175.

⁸⁶ Mora, Gabriela. Cit. d., s. 43.

V *Rétorice povídky* (1928), stejně tak jako v ostatních teoretických pracích, Quiroga dokazuje, že tyto eseje nebyly napsány ani tak kvůli teorii samé, nýbrž jako kritika tehdejšího povídkářství a výsměch naivitě některých kritiků.⁸⁷

Literární povídka (...) se skládá z těch samých krátkých částí jako povídka ústní. Je také, stejně jako ta ústní, vyprávěním nějakého zajímavého a dostatečně krátkého příběhu na to, aby nás zcela zaujal.⁸⁸

Tato krátká Quirogoва definice literární povídky v sobě skrývá základní atributy její struktury. Quiroga akcentoval krátkost příběhu z hlediska rozsahu povídky, omezeného jistým počtem slov a stran, ale odlišuje tím také povídku a román. „Povídkář má schopnost evokovat více než pouze to, co říká. Autor románu však potřebuje mnohem větší prostor, aby dosáhl stejného efektu.“⁸⁹

Krátkost příběhu je důležitá i z hlediska napětí, které je potřeba udržovat od začátku do konce, jenž představuje jádro příběhu. Úsporná struktura za účelem maximálního efektu a psychologického i estetického údivu byla vlastní již Quirogovu oblíbenci, Edgaru Allanu Poeovi. Ačkoli Quirogovy povídky s překvapivým, často morbidním koncem jsou ty, které uchvacují, sám autor uznává, že „je mnohem těžší napsat konec, který již čtenář odhalil“⁹⁰, např. v povídce, jak už sám název napovídá, *Mrtvý muž*. Tímto postupem Quiroga vystavuje povídku riziku, že se pointa odhalí hned od první věty a vyprávění se tak stane přebytným, což by odporovalo Quirogově vlastní zásadě o střídmosti rozsahu a přesnosti výrazu.⁹¹

Stejné riziko podstupuje i v druhém případě, kdy na konec povídky přidává jakýsi vědecký dodatek či vysvětlení. V povídkách *Péřový polštář* nebo *Lesní med* (*La miel*

⁸⁷ Mora, Gabriela. Cit. d., s. 41.

⁸⁸ „El cuento literario (...) consta de los mismos elementos sucintos como el cuento oral, y es como éste el relato de una historia bastante interesante y suficientemente breve para q absorba toda nuestra atención.“ Quiroga, Horacio. In „La retórica del cuento“. In Etcheverry, José Enrique. In Flores, Ángel. Cit. d., s. 171.

⁸⁹ „El cuentista tiene la capacidad de sugerir más de lo q dice. El novelista para un efecto igual, requiere mucho más espacio.“ Quiroga, Horacio. Tamtéž, s. 172.

⁹⁰ „Es bastante más difícil meter un final que el lector ha adivinado ya“. Quiroga, Horacio. In Alonso, J. Carlos. „Muerte y resurrecciones de Horacio Quiroga“. In Pupo-Walker, Enrique. *El cuento hispanoamericano*. Cit. d., s. 200.

⁹¹ Tamtéž, s. 200.

silvestre, 1911), obě najdeme ve sbírce *Povídky o lásce k smrti a k šílenství* (*Cuentos de amor de locura y de muerte*, 1917), tento vypravěčský postup aplikuje. Poznámka na konci, dodatek, který poukazuje na reálnost dané situace, je tím nejlepším a nejznepokojivějším aspektem vyprávění.⁹² Vědomí toho, že by se to mohlo opravdu stát, míchání fikce a logického vysvětlení je tím, co ve čtenáři vyvolá neklid, strach a nejistotu. V povídce *Mouchy. Replika Mrtvého muže* (*Las moscas. Réplica de El hombre muerto*, 1933) Quiroga obě tendence propojuje. Oba postupy vyžadují zdatného vypravěče, aby příběh neztratil smysl a řád. Je zřejmé, že Horacio Quiroga tuto výzvu zvládl. Navzdory starým aristotelovským zásadám Quiroga tvrdil, že povídka nemusí mít nezbytně začátek, prostředek a konec. „Jedna neúplná scéna, událost, nějaká prostá citová, morální nebo duševní situace v sobě nese více než dostatek složek potřebných k napsání povídky.“⁹³

Za základ umění považoval Horacio Quiroga ideu, pro niž je potřeba nalézt ta správná slova. Quiroga hledal pro každou myšlenku přesný popis a výstižný výraz. Z tohoto důvodu rovněž upozorňoval na nebezpečí překladu. Byl detailista, jeho posedlost docílit pravdivého popisu tkví v drobnostech, např. když v rámci dialogu manželů nad mrtvým psem v *Prostých duších* (*Almas candidas*, 1905) upřesňuje hodinu jeho smrti. „Zemřel ve 2?“ – „Ano, zemřel v půl 3.“⁹⁴

Horacio Quiroga byl kritický k nadměrnému užívání lokálních výrazů, žargonu a špatně vnímané folkloristice. V *Tricích perfektního povídkáře* zmiňuje povrchnost autorů, kteří považovali své povídky za folklorní pouze díky užitému dialogu v hovorové španělštině, nehledě na vzájemný vztah postav a prostředí. Quiroga kladl důraz na to, co postavy říkají, a ne na to, jak je to napsané. Jazyk jej nezajímal ve smyslu kodifikované a zákonné materie nýbrž jako prostředek osobního výrazu.⁹⁵

⁹² Alonso, J. Carlos. „Muerte y resurrecciones de Horacio Quiroga“. In Pupo-Walker, Enrique. *El cuento hispanoamericano*. Cit. d., s. 203.

⁹³ „Una escena trunca, un incidente, una simple situación sentimental, moral o espiritual, poseen elementos de sobra para realizar con ellos un cuento.“ Quiroga, Horacio. In Mora, Gabriela. Cit. d., s. 42.

⁹⁴ „Murió a las 2?“ – „Sí, a las 2 y media. Quiroga, Horacio. „Almas candidas.“ In Rodríguez Pereira, José. „El estilo“. In Flores, Ángel. Cit. d., s. 205.

⁹⁵ Etcheverry, José Enrique. „La retórica del cuento“. In Flores, Ángel. Cit. d., s. 176.

Horacio Quiroga došel k závěru, „že jazyk, který postava používá, přispívá pouze nepatrně k evokování prostředí. Psychologie postavy určuje její způsob jednání či myšlení, nikoli jazyk, kterým mluví.“⁹⁶

Ačkoli Quiroga hájil přesnost výrazu prostou zdobností, přece jen připouštěl možnost střídmeho použití místní mluvy či pár lexikálních nebo syntaktických obrátů, aby autor mohl vkusně dobarvit ráz obrazu.⁹⁷ Quiroga se nebránil ani amerikanismům používaným v běžné mluvě vzdělanými osobami.⁹⁸

Příručka perfektního povídkáře (10. dubna, 1925), která byla publikována po *Desateru dokonalého povídkáře* (27. února, 1925) má sarkastický tón, kterým zesměšňuje základní kliše z manuálů věnovaných povídce. Julio Cortázar se vyjádřil o *Desateru dokonalého povídkáře* ve smyslu, že „jen pouhý název je jako mrknutí oka na čtenáře“⁹⁹. I přes odlehčený tón jeho esejí vztahujících se k teorii povídky nelze Quirogovi upřít prozíravost a nadčasovost postřehů, věrnost svým zásadám a snahu o střídmost, intenzitu a pravdivost výrazu. Ač napsáno s humorným podtónem a ne všechny zásady jsou ryze originální, Quiroguv cíl byl jeden: profesionalita umění povídky.

⁹⁶ „La determinante psicológica de un tipo – concluye – la da su modo de proceder o de pensar, pero no la lengua que usa. Esta no contribuye a la evocación del ambiente sino en mínima parte.“ Quiroga, Horacio. In Etcheverry, José Enrique. „La retórica del cuento“. In Flores, Ángel. Cit. d., s. 178.

⁹⁷ Tamtéž, s. 178.

⁹⁸ „No rehuý el uso de americanismos de empleo frecuente en el habla diaria de las personas cultas.“ Rodríguez Pereira, José. „El estilo“. In Flores, Ángel. Cit. d., s. 205.

⁹⁹ „Su mero título vale ya como una guiñada de ojo al lector.“ Cortázar, Julio. In Mora, Gabriela. Cit. d., s. 40.

3.2 Desatero dokonalého povídkáře (*Decálogo del perfecto cuentista*)¹⁰⁰

- 1) „Věř v nějakého mistra, Poea, Maupassanta, Kiplinga, Čechova, jako v Boha samého.“ (Cree en un maestro – Poe, Maupassant, Kipling, Chejov – como en Dios mismo.)

Quiroga se tímto přikázáním otevřeně hlásí ke svým literárním vzorům a připouští inspiraci. K otázce inspirace a toho, do jaké míry je přípustná, se vztahují i následující druhé a třetí přikázání. Kiplingův vliv je zřejmý v *Povídkách z pralesa* (*Cuentos de la selva*, 1918), bajkách pro děti s morálním ponaučením či povídkách *Anakonda* (*Anaconda*, 1921) a *Návrat Anakondy* (*El regreso de Anaconda*, 1925). Zásadní však pro Horacia Quirogu byl Edgar Allan Poe. Sám Quiroga o sobě hovořil jako o následovníkovi toho „zpropadeného šílence“ (*maldito loco*). To, co znamenal Poe pro rozvoj žánru povídky v univerzálním plánu, představoval Quiroga v Latinské Americe.¹⁰¹ Podobnost autorů netkví jen v zájmu o šílenství, smrt, morbidnost, rozdvojené „já“ či halucinace, ale především v kompozici povídky, která je podřízena konci příběhu. Horacio Quiroga, stejně jako Edgar Allan Poe, považoval intenzitu a vypravěčskou úspornost, jež vede k závěrečnému efektu úleku a překvapení, za nejdůležitější vlastnost povídky. Oba autoři se pohybují na poli *Pravdivosti* (*la Verdad*) dle Poea a *Skutečnosti* (*la Realidad*) u Quirogy.¹⁰² Taktéž problematika postavy je u obou podobná. Postava Edgara Allana Poea je při konfrontaci s vnějším světem vystavena samotě a destrukci, při konfrontaci s vlastním „já“ nachází svůj vnitřní chaos a šílenství. Obojí je strašné. Uvnitř sebe nachází démona perverznosti, venku samotu a nekonečnost. Podobné rozdvojení shledáváme i u Quirogy. Jeho postavy při ponoření se do sebe narážejí na nerozum a temnotu, zatímco ve vztahu s přírodou jsou vystaveny jisté smrti.¹⁰³

Nejzřetelněji vidíme vliv Edgara Allana Poea na tvorbu Horacia Quirogy v povídce *Zločin toho druhého* (*El crimen del otro*, 1904) a v novele *Pronásledování* (*Los perseguidos*,

¹⁰⁰ Quiroga, Horacio. „Decálogo del perfecto cuentista.“ In Orgambide, G., Pedro. Cit. d., s. 130-131.

¹⁰¹ Alazraki, Jaime. „Relectura de Horacio Quiroga.“ In Pupo-Walker, Enrique. *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Cit. d., s. 64.

¹⁰² Clantz, Margo. „Poe en Quiroga.“ In Flores, Ángel. Cit. d., s. 112.

¹⁰³ Tamtéž, s. 112.

dokončena 1905, publikována 1908). Obě díla poutavě vykreslují problém nemocné psýchy a Quiroga v nich důmyslně zaměňuje skutečnost a fikci, což vede k větší realitě příběhu a zároveň máte čtenáře, zda se to opravdu stalo, nebo se jedná o pouhou smyšlenku.

Mysteriózní, hroživá atmosféra v duchu Poea, obklopuje i další Quirogovy povídky: *Los buques suicidantes* (*Sebevražedné lodi*, 1906), *Jazyk* (*La lengua*, 1906) nebo *Pěřový polštář*.

- 2) „Měj za to, že mistrovo umění je nedosažitelný vrchol. Nesni o tom, že jej ovládneš. Až to budeš moci udělat, dosáhneš toho, aniž bys o tom sám věděl.“
(Cree que su arte es una cima inaccesible. No sueñes en dominarla. Cuando puedas hacerlo, lo conseguirás sin saberlo tú mismo.)

Quiroga zde poukazuje na pokoru a píli, se kterou spisovatel musí přistupovat k práci, pokud chce překonat své limity.

- 3) „Odolávej imitování, co to jen jde, ale imituj, pokud je vliv příliš silný. Rozvoj osobnosti vyžaduje více trpělivosti než kterákoli jiná věc.“ (Resiste cuanto puedas a la imitación, pero imita si el influjo es demasiado fuerte. Más que ninguna otra cosa, el desarrollo de la personalidad es una larga paciencia.)

Praktickou ukázkou tohoto nařízení je zmíněný *Zločin toho druhého*. Vypravěč přiznává: „Poe byl tehdy jediným autorem, kterého jsem četl. Ten zpropadený blázen mě zcela ovládl; na stole nebyla jediná kniha, jež by nebyla jeho.“¹⁰⁴
„*Zločin toho druhého* je klíčovou povídkou, protože nám odhaluje vnitřní Quirogovu potřebu definovat strukturální složky, jež tvoří kompozici povídek Edgara Allana Poea.“¹⁰⁵

¹⁰⁴ „Poe era en aquella época el único autor que yo leía. Ese maldito loco había llegado a dominarme por completo; no había sobre la mesa un solo libro que no fuera de él.“ Quiroga, Horacio. „El crimen del otro“. In Quiroga, Horacio. *El crimen del otro y otros cuentos*. Montevideo : Editores Calle Sarandí, 1942, s. 11.

¹⁰⁵ „El crimen del otro es un cuento clave porque nos revela un proceso: la necesidad interna de Quiroga de definir los elementos estructurales q integran la ‚composición‘ de un cuento de Poe.“ Clantz, Margo. „Poe en Quiroga“. In Flores, Ángel. Cit. d., s. 100.

- 4) „Měj slepou víru, ne ve svou schopnost dosáhnout úspěchu, nýbrž v touhu, se kterou si to přeješ. Miluj své umění jako svou přítelkyni a oddej mu celé své srdce.“ (Ten fe ciega, no en tu capacidad para el triunfo, sino en el ardor con que lo deseas. Ama a tu arte como a tu novia, dándole todo tu corazón.)

Quiroga dělal věci naplno – ať literaturu, nebo fyzickou práci – dával do toho vše. K aktu psaní se vyjádřil takto: „Píši vždy, když mohu. S počáteční nechutí a zadostučiněním, když končím.“¹⁰⁶

- 5) „Nezačínej psát, aniž bys od prvního slova věděl, kam směřuješ. V dobře zpracované povídce jsou první tři řádky skoro stejně tak důležité jako tři poslední.“ (No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la importancia de las tres últimas.)

Toto pravidlo je obdoba Poeova předpisu, v němž požaduje psát o předem určeném obrazu, který sleduje jediný efekt, a v jehož ztvárnění nesmí být ani jedno slovo, které by se k tomuto dojmu nevztahovalo.¹⁰⁷ Vše je opět podřízeno konci, který tvoří osu povídky, jež nese jednotlivé prvky.

- 6) „Pokud chceš s přesností vyjádřit tuto situaci: „Od řeky foukal studený vítr,“ není v lidské řeči více slov, která by to vyjádřila lépe než tato. Jakmile jednou ovládneš svá slova, nedělej si starosti s tím, jestli je mezi nimi souhlásková nebo samohlásková shoda.“ (Si quieres expresar con exactitud esta circunstancia: „Desde el río soplab a viento frío,“ no hay en lingua humana más palabras que las apuntadas para expresarla. Una vez dueño de tus palabras, no te preocupes de observar si son entre sí consonantes o asonantes.)

¹⁰⁶ „Escribo siempre que puedo, con náuseas al comenzar y satisfacción al concluir.“ Quiroga, Horacio. In Quiroga, Horacio. *Cuentos*. Ed. Fleming, Leonor. Cit. d., s. 27.

¹⁰⁷ „Esta regla sigue de cerca la prescripción de Poe, que pide escribir sobre un diseño preestablecido q persigue un, efecto único“, y cuya realización no debe tener ni una palabra que no se relacione con este efecto.“ Mora, Gabriela. Cit. d., s. 38.

V šestém a sedmém přikázání Quiroga opět odkazuje na úspornost a přesnost výrazu, který hledá pro věrný popis. Tvrdí, že je to výběr slov a jejich uspořádání, co činí spisovatele velkým a odlišuje jej od prostého občana.¹⁰⁸

- 7) „Nepoužívej nadbytek adjektiv. Veškerá květnatá rozvedení budou zbytečná, připojíš-li je na slabé substantivum. Pokud však nalezneš to správné slovo, bude samo o sobě jedinečné. Je však třeba ho nalézt.“ (No adjetivos sin necesidad. Inútiles serán cuantas colas de color adhieras a un sustantivo débil. Si hallas el que es preciso, él solo tendrá un color incomparable. Pero hay que hallarlo.)

Toto nařízení se rovněž vztahuje k požadavku střídmosti, úspornosti a expresivitě výrazu. Quirogovu až obsesivní snahu o přesné vyjádření dokazuje četnost jeho lexikálních oprav v textu. Proto také často dával jednoslovné názvy souborům povídek, např. *Vyhoštěnci* (*Los desterrados*, 1926¹⁰⁹), či povídkám samotným – *Yaguaí* (*Yaguaí*, 1913), *Pustina* (*El desierto*, 1923), *Peón* (*Un peón*, 1918). Stejně jako v šestém přikázání, i v tomto Quiroga potlačuje fonetickou zdobnost ve prospěch umírněnosti a přesnosti výrazu.

- 8) „Vezmi své postavy za ruku a pevně je ved’ až do konce, aniž bys viděl jinou věc než cestu, kterou jsi jim načrtl. Nerozptyluj se tím, že uvidíš to, co ony vidět nemohou. Nezneužívej čtenáře. Povídka je román, který je zbaven nadbytečné slovní vycpávky. Považuj to za absolutní pravdu, i kdyby tomu tak nebylo.“ (Toma a tus personajes de la mano y lléalalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que les trazaste. No te distraigas viendo tú lo que ellos no pueden ver. No abuses al lector. Un cuento es una novela depurada de ripios. Ten esto por una verdad absoluta, aunque no lo sea.)

¹⁰⁸ „En efecto, por cuestión de elección y ordenación de palabras se es un gran escritor o un modesto ciudadano.“ Quiroga, Horacio. In Etcheverry José Enrique. „La retórica del cuento“. In Flores, Ángel. Cit. d., s. 179.

Tento bod se vztahuje k problematice vypravěče a postavy. Je možné, že Quiroga napsal toto pravidlo, aby oponoval tehdejšímu zvyku častého a zbytečného zasahování vypravěče.¹¹⁰

- 9) „Nepiš pod vlivem emoce. Nech ji umřít a vyvolej ji v sobě později. Pokud budeš i pak schopný si ji oživit takovou, jaká byla, dospěl jsi do půli cesty v umění povídky.“ (No escribas bajo el imperio de la emoción. Déjala morir, y evócala luego. Si eres capaz entonces de revivirla tal cual como fue, has llegado en arte a la mitad del camino.)

Tento příkaz, jenž apeluje na racionalitu přístupu k tvorbě, je překvapivý u člověka Quirogovy povahy, který se horečnatě vrhal do různorodých činností, a spontánnost mu byla vlastní. Díky tomuto kontrastu vystupuje do popředí Quirogoва profesionalita a vážnost, s jakou k práci spisovatele přistupoval. Na druhou stranu existuje řada spisovatelů, kteří svá nejlepší díla napsali právě pod vlivem emoce a náhlé inspirace (často způsobené omamnými látkami), např. Edgar Allan Poe či Charles Baudelaire.

- 10) „Když píšeš, nemysli ani na své přátele, ani na dojem, jaký tvá historka udělá. Vyprávěj, jako by tvůj příběh nezajímal nikoho jiného než malý okruh tvých postav, ze kterých bys mohl být jednou i ty. Pouze takto se povídce vnukne život.“ (No pienses en tus amigos al escribir, ni en la impresión que hará tu historia. Cuenta como si tu relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la vida en el cuento.)

Quiroga zde definuje povídku jako strukturu, která tvoří nezávislý svět a vyžaduje vyloučení jakéhokoli prvku, jenž se nevztahuje k předmětu vyprávění. Tímto příkázáním se Quiroga dostává do zdánlivého rozkolu s Poeovým kánonem povídky, ze kterého vycházel. Edgar Allan Poe směřuje vše k jedinečnému dojmu, kterým chce čtenáře omráčit. Quiroga od tohoto úderu jediným efektem zdánlivě upouští: „Nemysli na dojem, jaký tvá historka udělá.“ Paradoxem je však skutečnost, že zručnost autora vytvořit tento nezávislý svět, je právě

¹¹⁰ Mora, Gabriela. Cit. d., s. 38.

jednou z nejlepších zbraní, jak na čtenáře zapůsobit. A tím se Quiroga vrací zpět k Poeově postupu.¹¹¹

Pojetí „být jednou z postav“ se obecně docílí *ich-formou*, která nás situuje přímo do vnitřního plánu povídky. V některých Quirogových povídkách se však „er-forma“ představuje jako převlečená *ich-forma*“ a odtud pramení dojem, že je v těchto povídkách nadměrné užití první osoby. Jak Horacio Quiroga, tak Julio Cortázar, který toto Quirogovo nařízení chválil, tím dosahují přirozenosti a dojmu, že se povídka vypráví sama od sebe.¹¹²

Co se vnitřní stavby povídky týká, Quiroga se snažil změnit kompaktní strukturu vyprávění dle tradičních vzorů a směřoval k fragmentárnosti děje, který se stal příznačným pro tvorbu dvacátého století. Přestože jsou jeho příběhy dějové, rozloží příležitostně zápletku do různých propojených částí, ze které se jedna ujme hlavní role a spojí ostatní tím, že jim dá výslednou jednotu. „Existuje rovnováha mezi hrou dílčích částí a přesvědčivostí konce, který jednotlivé události uspořádá a zamezí tak rozpadu děje.“¹¹³

¹¹¹ „No pienses (...) en la impresión que hará tu historia.“ Quiroga, Horacio. In Mora, Gabriela. Cit. d., s. 39.

¹¹² Alazraki, Jaime. „Relectura de Horacio Quiroga“. In Pupo-Walker, Enrique. *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Cit. d., s. 66.

¹¹³ „Existe un equilibrio entre el juego de las anécdotas parciales y la contundencia del final q las recoge y q evita la disgregación.“ Quiroga, Horacio. *Cuentos*. Ed. Fleming, Leonor. Cit. d., s. 44.

3.3 Povídky Horacia Quirogy

3.3.1 Ústřední témata

Tvorbu Horacia Quirogy lze rozdělit do dvou období. V této práci je za mezník považován rok 1917, kdy vyšla v Buenos Aires Quirogova sbírka *Povídek o lásce k smrti a k šílenství* („*Cuentos de amor de locura y de muerte*, bez čárek v názvu na žádost autora“)¹¹⁴, jenž představuje syntézu témat celého Quirogova díla. Jak již sám název vypovídá, jedná se o lásku, smrt a šílenství.

Šílenství

Počáteční prozaická tvorba Horacia Quirogy nezapře vliv Edgara Allana Poea a šílenství je spojeno s obrazem nezdravé psychiky.

Pod vlivem Edgara Allana Poea a Quirogova zájmu o psychiatrii je napsána povídka *Zločin toho druhého* a novela *Pronásledování*, ve kterých je zpracováno téma lidské paranoie. Především v *Pronásledovaných* autor věrně vykreslil psychologickou hru mezi „pronásledovaným“ a „pronásledujícím“, jejich vzájemné splývání a překrývání rolí. Psychika protagonistů je představena pouze na základě jejich rozhovorů, fyzický popis osob u Quirogy téměř chybí. Téma klinického šílenství se objevuje i v povídce *Podříznutá slepice* (*La gallina degollada*, 1909), která je součástí sbírky *Povídek o lásce k smrti a k šílenství*.

Ve zralé etapě Quirogovy tvorby je však již šílenství pojímáno jinak než v jeho prvních povídkách. Jedná se spíše o hraniční stavy lidské psychiky ve vypjatých životních situacích: halucinace v povídce *Syn* (v *Na onom světě*), delirium tremens v *Pálence z pomerančů* ze sbírky *Vyhoštěnci* (*Los destiladores de naranja*, 1923) citový vampirismus v *Pěřovém polštáři* z *Povídek o lásce k smrti a k šílenství* nebo kontemplanční mysl umírajícího v *Mrtvém muži* (*Vyhoštěnci*) či *Mouchách. Replíce Mrtvého muže* (*Na onom*

¹¹⁴ „*Cuentos de amor de locura y de muerte*, sin comas a petición del autor.“ Barrera, Trinidad. „Horacio, Quiroga“ In. Ródenas, Domingo (coord.). *100 escritores del siglo XX*. Barcelona : Editorial Ariel, 2008. s., 63.

světě). Střet mezi normálním a nenormálním na sebe bere buď podobu hororu (*Pérový polštář*) nebo nadpřirozena (*Úžeh*). Šílenství však může vyplynout i z beznaděje a bezmoci člověka vůči nezvratnosti osudu a ničivé síle přírody, viz. slabost a zoufalství umírajícího otce, vdovce, který po sobě zanechá v těžkých životních podmínkách dvě malé děti (povídka *Pustina* ve stejnojmenné sbírce).

Láska

Na základě životopisných faktů lze vyvozovat, že láska byla pro Quirogu nezbytný, ale frustrující cit. Tento fakt se odráží i v jeho tvorbě. „Není nic krásnějšího, co dodá sílu žít, než průzračnost vzpomínky“¹¹⁵, řečeno slovy Dostojevského, u něhož se Quiroga také inspiroval. „Pro Quirogu představovala láska dvojitý konflikt mezi tím, po čem toužíme nebo co si idealizujeme, a tím, co získáme, skutečnost zachycenou pouze ve vzpomínce. Tato duálnost se komplikuje tendencí člověka k hanebnosti (viz. *Solitér / El Solitario, Povídky o lásce k smrti a šílenství*).“¹¹⁶ Láska v Quirogově pojetí má vícero podob, vždy se však jedná o lásku s překážkami (morální, smrt), do níž neblahým způsobem zasáhne osud a končí nezdarem. Milostný cit mezi mužem a ženou je vypodoben v románech *Příběh temné lásky* (*Historia de un amor turbio*, 1908) a *Bývalá láska* (*Pasado amor*, 1929). V povídce *Prízrak* se láska komplikuje milostným trojúhelníkem ve spojení se záhrobím. Láska a posmrtný život jsou i tématem povídky *Na onom světě*, zde se však jedná o lásku nevinnou, dětskou. Je to právě ve vztahu k dětem, kdy jinak objektivní Quiroga upouští od své nestrannosti a příběhy získávají subjektivní tón. V povídce *Syn*, není vypravěč lhostejný k osudu malého chlapce, jenž umírá v lese, ani k bolesti otce, který se zmítá v blouznivých stavech. Láska otce k dětem je zachycena i v povídce *Pustina* a stejně jako v *Synovi*, i zde jsou znázorněny Quirogovy nejniternější obavy o osud svých dětí.

Další z podob lásky je láska k rodné zemi, zpracovaná v povídce *Vyhoštěnci* ze stejnojmenné sbírky. Láska k rodné půdě je u Quirogy spíše touha jeho postav, někdejších lidí (ex-hombres), po nalezení domovského místa, které opustili, ale nové je za své nepřijalo.

¹¹⁵ „Nada hay más bello, que fortaleza más en la vida q un recuerdo puro.“ Dostojevskij, F. M. In Ghiano, Carlos Juan. „Temática y recursos expresivos. Los temas“. In Flores, Ángel. Cit. d., s. 84.

¹¹⁶ „Para Quiroga el amor fue un conflicto dual, entre lo q se ambiciona o idealiza y lo que se logra, realidad salvada sólo en un recuerdo. Esta dualidad se complica por la tendencia del hombre hacia lo indigno (např. *El solitario*).“ Tamtéž, s. 84.

Pedro G. Orgambide soudí, že jedním z rysů Quirogovy tvorby, pokud jde o zpracování tématu lásky, je, že ji neintelektualizuje, ale představuje ji opravdově a prostě za přirozených okolností.¹¹⁷

Hiber Conteris naopak považuje Quirogovu snahu psát o lásce a sexu nevinně (*Období lásky* / *Una estación de amor*, 1917 v *Povídkách o lásce k smrti a šílenství* a *Její nepřítomnost* *Su ausencia*, 1935 v *Na onom světě*) za jednu z jeho největších chyb, díky níž spisovatel ztrácí svou objektivitu, přestává být ryzím umělcem a ztrácí se v subjektivním popisu situací, ve kterých by mohl být přítomen i on sám.¹¹⁸ Tato kritika však odporuje poslednímu přikázání Quirogo *Desatera*, kde autor nabádá k stylizaci vypravěče, jako by byl jednou z postav. V povídce *Zánik* (volný překlad, *El Ocaso* z *Na onom světě*) Quiroga shrnuje své pojetí lásky jako totální a uchvacující emoce, která však vždy končí frustrací.¹¹⁹ Jedná se však spíše o nenaplněná očekávání a láska se zde zaměřuje s láskou fyzickou. V této povídce se objevuje pro Quiroga typický motiv věkově nevyváženého vztahu.

Smrt

Motiv smrti je nejtypičtějším znakem Quirogovy tvorby. Jako temná linie se proplétá jeho dílem i životem. Fatalita tragických událostí provázela Quirogu v osobním životě a on její působení přenesl i do své tvorby. Quirogovo pojetí smrti postrádá metafyzičnost, autor se nad ní nezamýšlí a rovněž vypravěč je v drtivé většině povídek k tragickému osudu postav lhostejný. Smrt je u Quirogy brána jako fakt, který se jednoduše stane.¹²⁰ Tato skutečnost je o dost pravděpodobnější v drsném prostředí Misiones, kam Quiroga situoval téměř všechny své nejlepší příběhy.

¹¹⁷ „Orgambide señala en su obra, como uno de los rasgos de Quiroga al tratar el tema del amor, el hecho de no intelectualizar sobre él, el darlo a conocer pura y sencillamente en sus circunstancias más auténticas.“ Conteris, Hiber. „El amor, la locura, la muerte“. In Flores, Ángel. Cit. d., s. 151.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 152.

¹¹⁹ Tamtéž, s. 153.

¹²⁰ Quiroga, Horacio. *Cuentos*. Ed. Fleming, Leonor. Cit. d., s. 22.

Smrt jako posedlost je přítomna ve většině jeho příběhů: je zápletkou na začátku, na konci, představuje náhodný detail nebo okolnost téměř ve všech Quirogových povídkách.¹²¹

Horacio Quiroga představoval smrt v různých formách, okolnostech a z odlišných perspektiv. V žádném případě se však u něj nejedná o způsob, jak si zjednodušit uzavření povídky.¹²²

Smrt považoval za předpokládaný, akceptovaný, ale fatální zákon přírody. V jeho díle se v naturalistických popisech odrážejí nejen konkrétní smrti jeho blízkých, ale také ty, jež nosil v sobě, jeho vnitřní děsy. Zaměříme-li se na Quirogovu tvorbu bez fantastických a hororových povídek, popisuje smrt dvěma způsoby. První z nich je smrt jako vyústění pomalé degradace a úpadku postav (*Pálenka z pomerančů*, *Tacuara-Mansión*, obě ve *Vyhoštěnci*). Druhé pojetí smrti ji pak představuje jako náhlé, fatální vyrvání ze života, když si smrt pro své oběti přichází bez jakéhokoli upozornění či náznaku předem (*Mrtvý muž*, *Mouchy*. *Replika Mrtvého muže*). Rozdílný je i přístup vypravěče. Střídá se vnější, obvyklý popis krvavé události vševědoucím vypravěčem, např. v povídce *Ostnatý drát* (*El alambre de púa*, 1912) a popis smrti vyprávěné na základě pocitů oběti (*Mrtvý muž*, *Mouchy*. *Replika Mrtvého muže*).¹²³

Quiroga však znal smrt i jinak než v souvislosti s úmrtími, jež se jej osobně dotýkala. V pralese v Misiones ji poznal jako přirozený, každodenní jev, kde smrt představovala zákon přežití: zabít, abys nebyl zabit nebo aby ses nasytil. Horacio Quiroga tak pochopil další význam smrti. Smrt je univerzální skutečnost. Je to neúprosný zákon přírody, který sama sobě uložila. Zemřít však neznamená totální odcizení a definitivní samotu, je to čin, skrze který se ztotožňujeme s jednotou univerza.¹²⁴

¹²¹ „Como tal obsesión, la muerte está presente en la mayor parte de los relatos: es acción principal, final, detalle incidental o circunstancia de casi todo ellos.“ Quiroga, Horacio. *Cuentos*. Ed. Fleming, Leonor. Cit. d., s. 47.

¹²² Tamtéž, s. 47.

¹²³ Tamtéž, s. 46.

¹²⁴ Conteris, Hiber. „El amor, la locura, la muerte“. In Flores, Ángel. Cit. d., s. 154.

Vzhledem k četnosti výskytu smrti v povídkách Horacia Quirogy, lze zpracování tohoto leitmotivu rozdělit do několika typů. Tato práce vychází z členění Leonora Fleminga ve sbírce *Horacio Quiroga: Povídky (Horacio Quiroga: Cuentos)*.¹²⁵

Typologie smrti

Přízračné rozdvojení

Desdoblamiento fantasmal

Toto stylistické pojetí smrti náleží povídce *Úžeh*, čerpající z lidové pověry o tom, že smrt na sebe bere podobu toho, kdo má umřít. Smrt je postihována ze dvou úhlů pohledu: objektivní skutečnost, již spatřují peóni, je zde v protikladu s citlivým vnímáním psů, kteří vidí nadpřirozený jev. Také prostředí se náhle změní z realistického popisu venkova na fantaskní, nereálný obraz, podkreslený žářem slunce a dusnou atmosférou, jež stírá rozdíly mezi realitou a halucinací. Rozdvojení se tedy netýká pouze faktu, že smrt na sebe bere podobu toho, pro něž si přichází, ale i hranice reality a nadpřirozena. Povídka je zahalena v tísnivé atmosféře očekávání čehosi zlověstného. Smrt zde přichází pomalu, plíživě, ale neúprosně. Je fatálním zásahem do každodennosti života, který si jde nekompromisně pro své, a není cesty zpět.

Oklamání v závěrečném bezvědomí (protiklad)

La estafa de la inconsciencia final (el contrapunto)

Takto ztvárněná smrt je založena na protikladu optimistického, ale mylného vnímání oběti a jasných příznaků smrti naznačených již v úvodu příběhu. Toto pojetí je mistrovsky představeno v povídce *Po proudu*. Umělecký záměr netkví v dosažení překvapivého a efektního konce, nýbrž v zachování napětí a čtenářova zájmu i přes odhadnutelný konec od samého začátku. Podstatou tudíž není to, že protagonista zemřel, ale jak dospěl ke svému konci a jak umíral.

¹²⁵ Quiroga, Horacio. *Cuentos*. Ed. Fleming, Leonor. Cit. d., s. 46–51.

Protikladem k tomuto stylistickému vypodobení smrti je další z Quirogových postupů, a to tzv. sjednocení s přírodou (zlom v zaostření)

La integración con la naturaleza (fractura del enfoque)

Jedná se o povídky *Mrtvý muž* a *Mouchy. Replika mrtvého muže*. Smrt zde přichází náhle, bez jakéhokoli varování vyrve svou oběť ze života. Na rozdíl od předchozího typu si je zde protagonista ihned vědom faktu, že umírá. Žádné klamné iluze. Jádrem povídek je fatální nehoda, jež vystaví oběť z vteřiny na vteřinu nové skutečnosti. Umírající sám sebe pozoruje jak z hlediska oběti, tak i svědka nehody. Scéna, ve které je umírající schopen sebereflexe a kontemplanace nad svým stavem, je zabírána tzv. okem kamery, která střídá objektivní záběry a pohled na svět, jak jej znal umírající, který se s ním loučí. Drama umírajícího člověka je tímto podtrženo v kontrastu s neměnností krajiny a věcí kolem.

Smrt jiného (změna zaostření)

La muerte del otro (viraje de enfoque)

Quirogova vášeň pro film se odráží i v stylistickém postupu v povídce *Pustina*. Smrt je zde zabírána z různých úhlů, které se během vyprávění mění, a tím se zvyšuje dramatický účinek a patetismus příběhu. Ke znásobení napětí a zoufalství situace přispívá i grafické oddělení poslední scény, jíž předchází záběr na umírajícího, jistý časový odstup a následný záběr na vzlykající děti v sousední místnosti. V této povídce se Quiroga svěřuje se svými vnitřními obavami čtenářům. Zoufalství umírajícího otce je jeho vlastním. Takto ztvárněná tragická událost má silné emotivní účinky a nenechá lhostejným ani vypravěče, ani čtenáře.

Mezi halucinací a realitou (závěrečné rozdělení)

Entre alucinación y realidad (bifurcación final)

Do této kategorie patří povídky věnované psychickému stavu zoufalé mysli. Povídka *Syn* v sobě spojuje nejenom téma strachu ze ztráty dítěte, ale i zajímavé duševní procesy jako reakci na naplnění té nestrašnější obavy. Ačkoli je čtenáři odhaleno tragické rozuzlení povídky, samotný příběh tím nekončí, ale nechává otce v jeho halucinaci o šťastném nalezení syna. Tento blouznivý stav umocňuje tragično situace, stejně jako je tomu v *Pálenice z pomerančů* a totálním úpadku otce, který v rámci deliria tremens zabije svou dceru.

El horror soslayado (cuentos de efecto)

Nepřímý děs (povídky zaměřené na efekt)

Horacio Quiroga dobře věděl, že podněcovaná představivost a umění náznaku zmůžou více než jakýkoli odvážný obraz. Tento apel na čtenáře jej také přibližuje novému stylu vyprávění. Povídky hororového typu jsou např. *Pěřový polštář* a *Podříznutá slepice*. V *Pěřovém polštáři* je hrůza vyjádřena nepřímo skrz reakce protagonistů: zděšení služky či Jordánův údiv. Potřebné napětí a intenzita jsou dosaženy oddálením scény, ve které je objeveno zvíře v polštáři.

V *Podříznuté slepici* autor rovněž nevyjadřuje hrůzu expresivně. Krev a strašný obraz podříznuté dívenky jako slepice bratry idioty je znázorněn skrz aluze na oškubané kadeře připomínající peří slepice a zármutek rodičů. Quiroga nechává na fantazii čtenáře, do jaké míry si vykreslí scénu samotnou. Stejně jako v *Úžehu*, i v *Podříznuté slepici* hraje svou roli žár slunce a horká, dusná atmosféra se stojatým vzduchem. Jako by samotná atmosféra a nemilosrdné slunce provokovaly chlapce, idioty, k vraždě sestry.

3.3.2 Prostředí pralesa a postavy Quirogových povídek

Prostředí

Tato část práce se zaměřuje na sbírky *Povídky o lásce k smrti a šílenství* a *Vyhoštěnci*. Společným pro oba soubory je prostředí pralesa v oblasti Alto Paraná, hraniční oblasti mezi Argentinou, Brazílií a Paraguai. Tok řeky Paraná je rovněž součástí Quirogových povídek (např. *Po proudu*). Přestože je tato oblast jinak politicky a kulturně rozdělená, spojuje ji indiánský substrátový jazyk *guaraní* a především prales, jenž začíná v Misiones a končí v Amazonii (Tacuara-Mansión).¹²⁶

¹²⁶ Quiroga, Horacio. *Cuentos*. Ed. Fleming, Leonor. Cit. d., s. 34.

Dle Gustava Luise Correi představuje životní prostředí a jeho přímý vliv na protagonisty jednu z hlavních součástí Quirogových povídek. Je východiskem pro všechny situace a ovlivňuje změny mentálního stavu postav. Neproniknutelný a nemilosrdný prales řídí myšlení a jednání lidí. Horacio Quiroga byl první, kdo poukázal na boj člověka s pralesem a napsal o pracovních podmínkách peónů v něm.¹²⁷ Prostředí pralesa vystavuje své obyvatele možné smrti v každém okamžiku: jedovatí hadi a jiná zvířata, dravý proud řeky Paraná, náročné klimatické podmínky, různé nemoci. Příroda převyšuje člověka v každém směru: přitahuje jej, ale ne aby mu poskytla útočiště, nýbrž aby jej pozřela, nebo k němu zůstává lhostejná.

Mezi velikostí krajiny a křehkostí individua je velký nepoměr. Quiroga spatřuje v této apoteóze krajiny základní konflikt na území Jižní Ameriky.¹²⁸ Zaznamenává tak střet civilizace a barbarství (např. *Doña Bárbara* Rómula Gallegose z roku 1929) i tematiku románu země (José Eustasio Rivera, *Vír*). Ačkoli u Quirogy chybí rozsáhlé popisy krajiny a vše se minimalizuje spíše na jednotlivé motivy, vždy však cítíme její přítomnost, jež povídkám dodává jejich specifickou atmosféru. Quirogoва příroda je vzdálena romantické představě přírody jako společníka, který doprovází pocity postav. Její realistická, téměř expresionistická krása se rodí z ohromné síly v ní. Předchůdce takto cítěného obrazu lze spatřovat v Estebanu Echeverriovi (*Jatka*). V přírodě Horacia Quirogy lze vydělit základní motivy: vegetace, kterou však Quiroga nevidí v zelených a svěžích barvách, nýbrž jako černou a tmavou, což přisuzuje rostlinstvu strašidelný nádech s hrozbou smrti, nadměrný žár slunce, jenž oslepuje a způsobuje halucinace, delirium a dojem rozvratu, nebo voda tropických lijáků či toku řeky Paraná, kolísavého a zastřených barev, který ač nabízí záchranu a únik, představuje pro postavy většinou smrt.¹²⁹

Postavy

Svérázné prostředí si žádá svérázné typy. Drsnost životních podmínek se odráží na charakteru Quirogových postav. Již sám název souboru povídek *Vyhoštěnci* má výpovědní

¹²⁷ Correa, Gustavo Luis. „La selva y sus conflictos. Los trabajadores“. In Flores, Ángel. Cit. d., s. 129.

¹²⁸ Quiroga, Horacio. *Cuentos*. Ed. Fleming, Leonor. Cit. d., s. 33.

¹²⁹ Tamtéž, s. 32.

hodnotu. V prostoru pralesa se scházejí lidé, kteří svou vlast opustili, aby našli novou, která je však nikdy nepřijala zcela za své. Původní domorodí obyvatelé a nuzní peóni, jejichž každodenní život se podobá boji o přežití s přírodními živly na jedné a s despotickým patronem na druhé straně, sdílejí životní prostor s tzv. *ex-hombres*, „někdejšími lidmi“, které Quiroga zvěčnil ve svých povídkách. Postavy Juana Browna (*Tacuara-Mansión*) nebo Mistra Jonese (*Úžeh*) mají předobraz v reálných lidech. To samé se dá říci i o Subercasauxovi (*Pustina*), ve kterém vidíme Quirogu samotného. Přirovnání „někdejší lidé“ (*ex-hombres*), použije Quiroga explicitně v *Tacuara-Mansión*, když hovoří o kdysi výborném chemikovi *Monsieur* Rivetovi.

Byl to perfektní „někdejší člověk“, *ex-hombre*, kterého zavál do Iviraromí poslední příboj jeho života. Poté, co před dvaceti lety přijel do země a později skvěle působil na technickém ředitelství jedné palírny v Tucumánu, omezil postupně své intelektuální aktivity, až nakonec zůstal v Iviraromí jako lidská troska. (vlastní doslovný překlad)

Era éste un perfecto *ex-hombre*, arrojado a Iviraromí por la última oleada de su vida. Llegado al país veinte años atrás, y con muy brillante actuación luego en la dirección técnica de una destilería de Tucumán, redujo poco a poco el límite de sus actividades intelectuales, hasta encallar por fin en Iviraromí, en carácter de despojo humano.¹³⁰

Cizinci, *Monsieur* Rivet, stejně jako Juan Brown nebo doktor Else z Quirogových povídek, měli zářivou a úspěšnou minulost, kterou vyměnili za přítomnost utápějící se v alkoholu, osamění a frustraci. Tento kontrast ještě více podtrhuje dramatičnost úpadku člověka a jeho pomalé umírání. Jsou to dobrovolní vyhoštěnci jak ze své země, tak z lidské důstojnosti. Zajímavá je skutečnost, že tito zpustlí lidé v drsném kraji hrají tak intelektuální hru, jako jsou šachy. Zdá se, že toto jediné v nich přežilo z jejich bývalého „lidství“. Latinské Americe vlastní konflikt civilizace a barbarství lze spatřovat i v příchodu kultivovaných lidí na okraj pralesa, kde je pohltila barbarská příroda a změnila jejich povahy, a naopak náznaky civilizace je možno sledovat v šachové hře, jež přežívá i v živočišném prostředí venkova a v ztracených duších. Quiroga nepopisuje fyzický vzhled ani psychologii postav, je mistrem

¹³⁰ „*Tacuara-Mansión*“ In Quiroga, Horacio. *Cuentos*. Selección y Prólogo de Emir Rodríguez Monegal. Venezuela : Biblioteca Ayacucho, 1993, s. 195.

zkratky a vše je vyjádřeno v detailu, často jedním slovem. Nevztíravým způsobem zřetelně vystihne mentalitu člověka ve vypjaté životní situaci nebo nemocnou psychiku. Skutečnými vyhoštěnci jsou však Joao Pedro a Tirafofo ze stejnojmenné povídky. Příběh dvou starých Brazilců, kteří po strastiplné cestě při pohledu na svou rodnou zemi zemřou, nás naplní soucitem a něhou. Zde má smrt patetický ráz a chybí klasický Quiroguv chlad vůči postavám.

Horacio Quiroga věnoval svou pozornost i peónům a indiánům pracujícím v nelidských podmínkách pod terorem despotického patrona. Přestože Quiroga psal o drsných podmínkách života těch nejubožejších nestranně, je z jeho povídek cítit lidskost a především smysl pro spravedlivost. Povídka *Facka* v souboru *Divoch* (*Una bofetada* v *El salvaje*) je ukázkou tohoto nepsaného zákona pralesa, ve kterém je dovoleno „oko za oko, zub za zub“. Quiroga se staví, ač implicitně, na stranu mensúa, jenž se po dlouhém čekání pomstil svému pánovi, který mu nafackoval.

„El mensú se puso lívido, y miró fijamente a Korner, quien oyó algunas palabras. – Algún día...“¹³¹ (vlastní doslovný překlad: Mensú zbledl a hleděl upřeně na Kornera, který zaslechl jeho výhrůžku. – Jednoho dne...“)

Quiroga popisuje krutost patronů, mizerný výdělek a strasti peónů, kteří jsou vnímáni jen jako nástroj k práci. Obdobnou tematiku mají i povídky *Mensúové* a *Rybáři trámů* (*Los mensú* a *Los pescadores de vigas* v *Povídky o lásce k smrti a šílenství*). Přestože Quirogovy povídky stojí na ději, představují tyto příběhy důležité svědectví o vykořisťování peónů a realitě jejich života. Podobné svědectví později nacházíme i u J. E. Rivery v jeho románu země *Vír*. Otázkou však zůstává, do jaké míry psal Horacio Quiroga tyto povídky pod vlivem sociálního citění, nebo pro něj tito lidé představovali pouze atraktivní námět pro dramatickou povídku. Dle Quiroгова souseda z Misiones, Selva Andrady, zaznívá sociální drama pouze v jedné z jeho povídek, a to v povídce *Průkopníci* (*Los precursores*, 1929)¹³². Sociální citění je však zřejmé v *Belgických hřbitovech* (*Los cementerios belgas* ze sbírky *Divoch*), příběhu s odlišnou tematikou, ve kterém Quiroga poukazuje na nesmyslnost války a smrt dětí v jejím důsledku.

¹³¹ Quiroga, Horacio. „Una bofetada“. In Quiroga, Horacio. „El Salvaje“ In *Anaconda y otras narraciones*. Advertencia de Pedro Daniels. La Habana : Editorial Arte y Literatura, 1981, s. 241.

¹³² Correa, Gustavo Luis. „La selva y sus conflictos. Los trabajadores“. In Flores, Ángel. Cit. d., s. 144.

Postavy Quirogových povídek se nacházejí ve fyzických nebo psychických nesnázích. Jsou to obyčejní lidé, kteří si postavili farmy a pěstovali banánovníky nebo se věnovali chovu dobytka, když je znenadání zasáhla fatální nehoda (např. *Mrtvý muž*). Quirogovy postavy se věnují stejným činnostem jako sám autor: pěstují bavlnu (*Úžeh*) nebo maté (*Peón/Un peón*, 1918), plaví se kánoí (*A la deriva*), vyrábějí alkohol z pomerančů (*Pálenka z pomerančů*), Quirogu vidíme v Orgazovi v *Cedrové střeše* (*El techo de incienso*, 1926) nebo v Subercasauxovi z *Pustiny*. Zajímavé však je, že Quiroga nikde nezmiňuje akt psaní ve smyslu spisovatelské činnosti.¹³³ Jediná zmínka o psaní je v *Cedrové střeše*, kde Orgaz, zaměstnanec matričního úřadu, přepisuje mechanicky data.

Quirogovy postavy jsou aktivní a v povídkách jsou zachyceny během nějaké činnosti. Pro Horacia Quirogu byla práce nesmírně důležitá, vnímal ji jako prostředek seberealizace i jako logickou součást lidského bytí.

Rozměr člověka pramení z toho, co daná osoba vykonává, a každý její čin nás skrze pouhou zmínku obdivuhodně informuje o tom, co se dotyčnému děje, o procesu, který se rozvíjí v jeho nejzranitelnějším nitru.¹³⁴

Quirogovy povídky z Misiones mají multikulturní ráz. Domorodci se mísí s cizinci (Švéd Else, Francouz Rivet, Belgičan Van Houten) a přítomny jsou i související odkazy na evropské státy např. Francii, Švédsko, Polsko, či bývalou Jugoslávii. Názvy měst ve španělštině – Misiones, San Ignacio, Posadas, Santa Ana, Candelaria – se prolínají s indiánskými názvy v *guaraní*¹³⁵ – Iviraromí, Yabebirí, Iguazú, Garupá, Paraná –, což se odráží i na jazyce postav. Horacio Quiroga byl odpůrcem nadměrného užívání slangu a lokálních obrátů, hledal pravdivost a přesnost výrazu bez použití zbytečných lexikálních příkras. Nebránil se však užití pár slov nebo určitého specifika, aby vhodně doplnil atmosféru

¹³³ Quiroga, Horacio. *Cuentos*. Ed. Fleming, Leonor. Cit. d., s. 28.

¹³⁴ „La dimensión del personaje surge de lo ejecuta y cada uno de sus actos informa admirablemente, por mera mención, de lo que le está sucediendo, del proceso que se le está desarrollando en su intimidad más vulnerable.“ Jitrik, Noe. *Horacio Quiroga. Una obra de experiencia y riesgo*. Montevideo : Arca, 1967, s. 87.

¹³⁵ Vlastní doslovný překlad. „Indiánský národ guaraní, který je tvořen z četných kmenů, se rozšířil od východního pásma Jižní Ameriky, přesněji od Orinoka až po Río de la Plata. Kultura a jazyk guaraní mají platnost v široké zeměpisné oblasti, hlavně v Paraguayi a v některých okrajových oblastech se stala kulturou substrátovou.“ Quiroga, Horacio. *Cuentos*. Ed. Fleming, Leonor. Cit. d., s. 34.

kýženého obrazu. „El muchacho era brasileño, y hablaba una lengua de frontera, mezcla de portugués-español-guaraní, fuertemente sabrosa.“¹³⁶ (Ten chlapec byl Brazilec a mluvil pohraničním jazykem, velmi pěknou směsicí portugalštiny, španělštiny a guaraní.)¹³⁷

Quiroga důmyslně propojuje útržky v guaraní se španělštinou a s jinými jazyky, aby tak v minimalistickém pojetí představil postavy a charakteristickou drsnou mluvu oblasti. Přestože Quirogovým povídkám vládne děj, výborně nastíněná psychologie protagonistů skrze jejich slova a myšlenky je tím, co jim dává duši. Quirogova sbírka povídek *Vyhoštěnci* vyšla ve stejném roce jako jazykově vytříbený *Don Segundo Sombra* Ricarda Güiraldese (*Don Segundo Sombra*, 1926), se kterým byl negativně srovnáván. Horacio Quiroga však vytvořil autentický jazyk vlastní okrajovému světu Misiones, které tak představil literatuře i s jeho obyvateli.

Zvířata

V Quirogových povídkách zvířata zaujímají důležité místo. Stejně jako lidé i ona snášejí útrapy života v pralese či v osamění. Zvířata nejsou vždy jen nebezpečným antagonistou člověka, někdy se s ním i spřátelí a čelí společnému nepříteli, často jinému zvířeti. Quiroga sám, ač lovec, byl i velkým milovníkem zvířat a znal symbiózu soužití člověka a zvířete. Tento něžný cit vůči zvířatům, ale především dětem na sebe vzal podobu *Pohádek z pralesa* (*Cuentos de la selva*, 1918), bajek pro děti, které jsou ukončeny mravním ponaučením. Zápletkou bývá střet, boj nebo hádka. Charakteristické pro Quirogovu tvorbu je, že se zvířata vyjadřují podobným stylem jako lidé.¹³⁸ Zvířata se nejen jako lidé chovají, ale mají i stejné zlozvyky a neřesti. Například v *Líně včelce* v *Pohádkách z pralesa*, je zřejmá kritika lenosti a oslava inteligence, jež dokáže zažehnat nebezpečí smrti.

V závěrečném ponaučení *Líně včelky* však Quiroga staví poctivou práci na nejvyšší stupeň zvířecího i lidského žebříčku hodnot.

¹³⁶ Quiroga, Horacio. „Un peón“. In Quiroga, Horacio. *El desierto*. Buenos Aires: Editorial Lautaro, 1951, s. 28.

¹³⁷ In Quiroga, Horacio. „Peón“. In *Návrat Anakondy*. Přel. Jiří Rausch. Praha : Odeon. Světová četba, 1978, s. 194.

¹³⁸ Cvitanovic, Dinko. „La selva y sus conflictos“. In Flores, Ángel. Cit. d., s. 119.

No es nuestra inteligencia, sino nuestro trabajo quien nos hace tan fuertes. Trabajen, compañeras, pensando que el fin a que tienden nuestros esfuerzos- la felicidad de todos- es superior a la fatiga de cada uno.¹³⁹

Není to náš rozum, nýbrž naše poctivá práce, která nás činí tak silnými. Pracujte, moje milé družky. Nedbejte na únavu a mějte stále na paměti, že cílem všeho našeho snažení je šťastný život nás všech.¹⁴⁰

Ačkoli jsou *Pohádky z pralesa* určeny dětem, generační hranice se stírá a s příběhem se může ztotožnit čtenář každého věku. Quiroga vyzdvihoval toto pojetí společnosti.

Mír, solidarita a šlechtnost citů jsou nezbytné pro každé společenství lidí nebo zvířat, které respektuje samo sebe na základě vzájemné úcty jeho členů a práce, jež je zdrojem života. Individuální práce se konkretizuje v momentě, kdy vytvoří užitek společný všem.¹⁴¹

Častým tématem, které se v povídkách opakuje, jsou malé věci a zvířata (P. A. de Alarcón, volný překlad, *Kvůli jedné vši / Por un piojo*; A. P. Čechov *Album / El álbum*; M. de Unamuno *Čmelák / El abejorro*).¹⁴² U Horacia Quirogy jsou to např. mravenci nebo včela (*Líná včelka v Povídkách z pralesa* nebo *Lesní med v Povídkách o lásce k smrti a šílenství*). Tímto se nám skrže zdánlivě bezvýznamné věci a drobná zvířata odkrývá skutečnost¹⁴³, jak postupně nabývají na významu a důležitosti ve vztahu ke člověku a k jeho osudu. Typickým příkladem je Quirogův *Lesní med*.

¹³⁹ Quiroga, Horacio. „La abeja haragana“. In *Cuentos de la selva. Cuentos de amor de locura y de muerte*. Buenos Aires : Editorial Losada, 2008, s. 87.

¹⁴⁰ Quiroga, Horacio. „Líná včelka“. In *Pohádky z pralesa*. Přeložila a doslov napsala Ada Veselá. Praha : Státní nakladatelství dětské knihy, 1960, s. 94.

¹⁴¹ „La paz, la solidaridad, la nobleza de sentimientos se hacen necesarias para toda comunidad que respete a sí misma a través del respeto recíproco de sus integrantes. Toda comunidad humana y toda comunidad animal. El trabajo es fuente de la vida, el trabajo individual se concreta cuando se integra en el bien común.“ Cvitanovic, Dinko. „La selva y sus conflictos“. In Flores, Ángel. Cit. d., s. 124.

¹⁴² Baquero Goyanes, Mariano. Cit. d., s. 149.

¹⁴³ Tamtéž, s. 150.

Dvě povídky kiplingovského rázu, *Anakonda* a *Návrat Anakondy* (*Anaconda*, 1921 a *El regreso de Anaconda*, 1925), se od ostatních liší. Obě se odehrávají v tropickém pralese a protagonistkou je „královna zvířat“ Anakonda. *Anakonda* i *Návrat Anakondy* vypráví o střetu zvířat s člověkem, jehož přítomnost v pralese představuje zničení harmonie panující v království divočiny. Slovy Anakondy: „El hombre ha sido, es y será el más cruel enemigo de la selva.“¹⁴⁴ (Člověk byl, je a bude nejkrutějším nepřítelem pralesa.)¹⁴⁵

Vyobrazení smrti Anakondy v *Návratu Anakondy* je jedním z mála lyrických momentů v Quirogově díle. Obě povídky jsou zajímavé z hlediska měnění perspektivy a úhlu pohledu. V povídce *Anaconda* je většina děje vyprávěna z pohledu hadů a lidé jsou zde zastoupeni obecným Člověk (el *Hombre*), kdežto hadi jsou individualizováni skrze vlastní jména a povahové rysy. Když se úhel pohledu změní a optika patří lidem, náhle se dozvídáme jejich jména a vnímání situace z opačné strany. Obě vyprávění řeší konflikt, který provázel hispanoamerické písemnictví již od nepaměti: „příroda a kultura (v kronikách a koloniální éře), civilizace a barbarství (v době formování nově vzniklých států) a člověk versus všepožírající příroda v románu země“.¹⁴⁶

Za zmínku stojí i Quirogoва povídka *Divoch* ze stejnojmenné sbírky, ve které se vypravěč vrací do prehistorického světa, v němž vládou Darwinovy zákony, a odkrývá se holá podstata lidského bytí. Jedinečným zvířecím protagonistou je zde dinosaur.

¹⁴⁴ Quiroga, Horacio. „El regreso de Anaconda“. In *Los desterrados y otros textos*. Cit. d., s. 187.

¹⁴⁵ Quiroga, Horacio. „Návrat Anakondy“. In *Návrat Anakondy*. Vybral, přeložil a předmluvu napsal Jiří Rausch. Praha : Odeon. Světová četba 1978, s. 107.

¹⁴⁶ Quiroga, Horacio. *Cuentos*. Ed. Fleming, Leonor. Cit. d., s. 57.

4 Fatalita v životě a tvorbě Horacia Quirogy

Neexistuje nic, čeho by člověk nemohl dosáhnout, ale musí za to zaplatit.¹⁴⁷

Ralph Waldo Emerson

Život Horacia Quirogy by sám vydal na román či sbírku povídek nazvanou např. *Povídky všech barev (Cuentos de todos colores)*.¹⁴⁸ Tento název byl původně určen pro soubor *Povídky o lásce k smrti a k šílenství*, který Quirogu proslavil. Ze všech barev by však převládala černá, jež zastupuje přítomnost smrti v Quirogově díle a životě. Stejně jako se smrt stala signifikantním rysem jeho tvorby, představovala i v neobvykle hojné míře součást spisovatelova života. Vzhledem k této skutečnosti a tragickým událostem v životě autora, jsou Quirogova životopisná data nastíněna s ohledem na projekci autobiografických prvků do jeho díla.

Ačkoli spisovatel popisuje svůj život skrz činy postav v mnohem menší míře, než čtenář předpokládá, je zřejmé, že na základě celkového tónu řady knih a jisté neměnné atmosféry, která vládne všem příběhům navzdory jejich rozmanitosti, můžeme odvodit způsoby chování a životní zvyky, jež vypovídají v té či oné postavě o houževnaté osobnosti autora.¹⁴⁹

Horacio Silvestre Quiroga se narodil 31. 12. 1878 v uruguayském Saltu Prudenciovi Quirogovi a Petrone Fortezeové, zvané Pastora. Mezi vzdálené předky jeho otce patřil i legendární vůdce, „caudillo“ Facundo Quiroga, kterého literárně zvěčnil Domingo Faustino Sarmiento. Horacio byl po otci Argentinec, matka pocházela z Uruguaye. Ačkoli Quiroga vyrůstal v Uruguayi, jako spisovatel působil převážně v Argentině, a je tedy vhodnější hovořit o něm jako o autorovi z oblasti Río de la Plata. Snad právě protikladné povahy jeho rodičů

¹⁴⁷ „Nada hay que el hombre no pueda onseguir, pero tiene que pagarlo.“ Emerson, Ralph Waldo. In Martínez Estrada, Ezequiel. *El Hermano Quiroga: Cartas de Quiroga a Martínez Estrada*. Caracas : Edición Biblioteca Ayacucho, 1995, s. 73.

¹⁴⁸ Quiroga, Horacio. *Cuentos*. Ed. Fleming, Leonor. Cit. d., s. 89.

¹⁴⁹ „Aunque mucho menos de lo que el lector supone, cuenta el escritor su propia vida en la obra de sus protagonistas, y es lo cierto que del tono general de una serie de libros, de una cierta atmósfera fija e imperante sobre todos los relatos a pesar de su diversidad, pueden deducirse modalidades de carácter y hábitos de vida que denuncien en este o aquel personaje la personalidad tenaz del autor.“ Horacio Quiroga. In Orgambide, G., Pedro. Cit. d., s. 73.

určily složitý charakter Horaciovy osobnosti, jehož druhé jméno Silvestre (lesní, divoký), se pro něj stalo příznačným.

Horacio Quiroga byl nejmladším ze čtyř sourozenců: Pastora, María a Juan Prudencio, z nichž Pastora a Juan Prudencio zemřeli mladí. Quirogoovo první setkání se smrtí se však odehrálo již v novorozeneckém věku, když se jeho otec při výstupu z loďky nešťastnou náhodou zastřelil před očima celé rodiny.¹⁵⁰ Malý Horacio vypadl zděšené matce z náručí, a tím začal pomyslný řetězec tragických událostí v jeho životě. Samotářský a přecitlivělý chlapec, který měl problémy s autoritou a školní disciplínou, byl zároveň velice vnímavý a aktivní. Jeho velkou láskou se stala cyklistika, fotografie a film, byl zručný v řemeslech a znalý literatury. Liberální výchova jeho matky jej nevedla ke katolicismu, a tak mladý Quiroga posléze chvilkově podlehl dandyovskému stylu. Stejně jako vkročil do života se stínem smrti svého otce, zasáhla jej smrt i v období dospívání v podobě sebevraždy otčima Asensia Barcase, jenž se zastřelil puškou pomocí prstů na noze, protože byl ochrnutý. Sebevražda otčima, se kterým měl tehdy sedmnáctiletý Horacio blízký vztah, byla pro něj o to strašnější, že to byl právě on, kdo uslyšel výstřel a našel jej mrtvého. Tato tragická událost a emocionální šok se navždy vryly do Horaciovy paměti. Lze předpokládat, že naturalistické popisy mrtvých a umírajících v Quirogových povídkách jsou odrazem znova a znova vyvolávané vzpomínky a obrazu, jenž se mu tehdy naskytl.

Nález mrtvého Asensia a četba Edgara Allana Poea se odráží v povídce *Na jednu bezesnou noc* (*Para noche de insomnio*, 1899). Rok před vydáním této povídky se na karnevale seznámil s Marií Esther¹⁵¹, kterou zvěčnil v příběhu nazvaném *Období lásky* (*Una estación de amor*, 1912) a divadelní hře *Obětované ženy* (*Las sacrificadas*, 1921). Stejně jako nebyl zdařilý jeho vztah s Marií, nebyla úspěšná ani tato literární díla.

V období mezi zářím 1899 až únorem 1900 vycházel časopis *Revista del Salto. Semanario de Literatura y Ciencias Sociales*, který Quiroga založil. Toto modernistické období mu však přineslo ještě jednu bolestnou ztrátu. Kvůli napjaté atmosféře mezi dvěma modernistickými skupinami, saltské *Konzistoře rozverného vědění* (*El Consistorio del Gay*

¹⁵⁰ Quiroga, Horacio. *Cuentos*. Ed. Fleming, Leonor. Cit. d., s. 69.

¹⁵¹ Tamtéž, s. 96.

Saber), kterou vedl Quiroga se svými přáteli, a montevidejské *Rozhledny* (*La Torre de los Panoramas*), byl Quirogův přítel Federico Ferrando vyzván na souboj. Quiroga jej však při kontrole zbraní nešťastnou náhodou zastřelil. Ačkoli byl zproštěn viny, strávil pár dní ve vězení a tíha události uspíšila spisovatelův odchod do Buenos Aires.

Stěžejní však pro Quirogu byla v roce 1900 cesta do Paříže, která zásadně ovlivnila jeho systém hodnot a poznamenala ho po stránce osobní i profesionální. V Paříži, Mekce umělců a místa konání Světové výstavy, zklamalo Quirogu chování literátů, kteří se scházeli v Café Cyrano, mezi jinými Rubén Darío, Enrique Gómez Carrillo a Manuel Machado.

„Zdá se mi, že se všichni, až na Daría, kterého si cením, a je to vynikající chlapík, považují za mnohem víc, než ve skutečnosti jsou.“¹⁵² Quiroga se v Paříži více než literárním debatám věnoval cyklistice a vzhledem k vážným finančním problémům, do kterých se dostal, zažil místo lesku a slávy města jeho bídu a utrpení. Trpěl hladem a jeho pohled se zaměřil na lidi na okraji společnosti. Snad právě tehdy nastal u Quirogy zlom a spisovatel pocítil touhu po opravdovosti a prostotě života daleko od civilizace, což jej později přivedlo do oblasti Misiones a bylo mu hnacím motorem při psaní povídek. Čím více utíkal od městské kultury, tím více se přibližoval lidem a lidskosti. Horacio Quiroga musel odjet do Paříže, aby objevil Ameriku a pocítil vlastenectví. Když se Quiroga ptal Carrilla, zda zná guaraní, a ten se zeptal, co to je, Quiroga vykřikl: „Guaraní je jazyk Ameriky!“¹⁵³ Zkušenost své cesty do Paříže Quiroga zaznamenal v *Deníku z cesty do Paříže* (*Diario de Viaje a París de Horacio Quiroga*), který věnoval svému příteli a věrnému korespondentovi, Ezequielovi Martínezi Estradovi.

Tento Quirogův nezdar se má stát paradoxně jediným úspěchem, který si s Paříže odveze. Jeho oči se s větším citem obrátí k zemi, k prostým a základním věcem života. Čeká na něj jiný svět: náročný, divoký a nepřátelský, jenž se ztotožní s jeho krví.¹⁵⁴

¹⁵² „Me parece que todos ellos, salvo Darío que lo vale y es muy rico tipo, se creen mucho más de lo que son.“ Quiroga, Horacio. In Orgambide, G., Pedro. Cit. d., s. 51.

¹⁵³ „Pues el idioma guaraní, de América!“ Quiroga, Horacio. Tamtéž, s. 52.

¹⁵⁴ „Y por una extraña paradoja, su fracaso, ha de ser el único triunfo que traiga de París. Sus ojos se volverán con más ternura hacia la tierra, hacia las cosas simples y elementales de la vida. Otro mundo lo espera: un mundo difícil, bravío y hostil que se identifica con su sangre.“ Tamtéž, s. 56.

Další osudovou událostí, která vyhranila Quirogovu osobnost a dopomohla střetu spisovatele s jeho tématem, byla v roce 1903 expedice do San Ignacia v subtropické oblasti Misiones, kde spolu s Lugonesem navštívili jezuitské zříceniny. Ačkoli prales zasáhl Quirogu okamžitě, jejich sbližování bylo pozvolné a stejně tak i vznik prvních povídek s novou tematikou. Věrný zásadě, kterou Quiroga později zahrnul do svého *Desatera dokonalého povídkáře*, nechal své dojmy umřít, aby je později vyvolal a napsal povídky, jež vyšly v časopise *Caras y Caretas*, např. povídka *Úžeh* z roku 1908.¹⁵⁵ Zajímavé je, že ve své tvorbě nikde nezmínil jezuitské ruiny ani profesi spisovatele.

Quirogovy vztahy byly bouřlivé, opěťované, ale ve výsledku frustrující a nešťastné. Obdobně jako se mladé hrdinky z povídek Dostojevského, jenž byl Quirogovým oblíbeným autorem, zaplétají se staršími muži, byly i Quirogovy vztahy založeny na velkém věkovém rozdílu, což vedlo k nesnázím a častému znemožnění vztahu ze strany rodičů mladičké dívky. Quirogovými osudovými ženami, které představovaly inspiraci pro jeho literární tvorbu a vtiskly jí autobiografické rysy, byly: již zmíněná María Esther Jurkowská (*Období lásky*), Quirogoва první žena Ana María Ciréssová a jejich dcera Eglé, která se jmenovala stejně jako hrdinka krátkého románu *Příběh temné lásky* (*Historia de un amor turbio*, 1908)¹⁵⁶, další Quirogovou láskou byla Ana María Palaciosová, se kterou se seznámil v San Ignaci a dělil je od sebe třicetiletý věkový rozdíl, jenž však nevylučoval vášnivý vztah, z něhož Quiroga čerpal inspiraci pro svůj autobiograficky laděný román *Bývalá láska* (*Pasado amor*, 1929). Úvodní kapitola *Bývalé lásky* však popisuje Quirogovy pocity z prvního manželství.

Quirogoва první žena Ana María, se kterou měl děti Eglé a Daría, neunesla prostředí pralesa v Misiones, kam se s mužem přestěhovali. Neustálý strach z nebezpečí, které na ně a děti číhalo na každém rohu, jedovatí hadi a drsné podmínky venkovského života spojené s náročným Quirogovým charakterem, který např. svou ženu nutil rodit bez lékařské asistence přírodním způsobem, ji dohnal k sebevraždě. Také jeho druhé manželství s přítelkyní své dcery, Marií Elenou Bravovou, se kterou měl dceru zvanou Pitoca¹⁵⁷, skončilo a žena se i s dcerou vrátila do města. Ačkoli Quiroga neuměl jednat s těmi, které miloval, vztah

¹⁵⁵ Quiroga, Horacio. *Cuentos*. Ed. Fleming, Leonor. Cit. d., s. 78.

¹⁵⁶ Tamtéž, s. 80.

¹⁵⁷ Tamtéž, s. 100.

potřeboval. „Quiroga nebyl muž stvořený Bohem k samotě. Miloval samotu fyzickou a duchovní, bál se však samoty citové. Trpěl, když nemiloval, ale ne proto, že byl sám.“¹⁵⁸

Zajímavé je, že nikdy nehovořil o smrti své první ženy. Navenek drsný a excentrický muž odkrýval své něžnější já v korespondenci s přáteli, především s Ezequielem Martínezem Estradou. Cenným dokumentem této korespondence jsou *Nepublikované dopisy Horacia Quirogy*, díl druhý¹⁵⁹ přátelům z mládí: Albertu J. Brignolemu, Josému Maríovi Delgadovi a Josému Maríovi Fernándezi Saldaňovi.

Přestože Horacio Quiroga kromě knižní tvorby a civilních povolání (např. profesor španělštiny, smírčí soudce či zaměstnanec matričního úřadu) aktivně publikoval v mnohých časopisech a denících: *Plus Ultra*, *El Hogar*, *La Nación* nebo zmiňovaných *Caras y Caretas*, žil celý život ve finanční nejistotě. Bojoval za práva spisovatele na odpovídající mzdu a sám přiznal, že psal z ekonomických důvodů.

Jsou tací, kteří píší kvůli přirozené úlevě, jiní zas z ješitnosti. Je zřejmé, že já píši z přízemnějších důvodů. Zajímavé je ovšem to, že ať bych psal kvůli čemukoli, má próza by byla vždy stejná.¹⁶⁰ Píši vždy, když mohu. S počáteční nechutí a zadostučiněním, když končím.¹⁶¹

Quiroga finančně ztrácel investicemi do svých neúspěšných podniků typu: pěstování bavlny nebo destilace pomerančů, což mu opět posloužilo jako námět na povídky, viz *Pálenka z pomerančů*.

¹⁵⁸ „Quiroga no era hombre creado por Dios para la Soledad. La amaba en el aislamiento físico y espiritual, pero le daba miedo la Soledad afectiva. Sufrió de no amar y no de estar solo.“ Estrada Martínez, Ezequiel. Cit. d., s. 81.

¹⁵⁹ Quiroga, Horacio. *Cartas inéditas de Horacio Quiroga*. Tomo II. Prólogo de Mercedes Ramírez de Rossiello. Ordenación y notas de Roberto Ibáñez. Montevideo : Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios, 1959.

¹⁶⁰ „Hay quien lo hace por natural descargo, quien por vanidad, yo escribo por motivos inferiores, bien se ve. Pero lo curioso es que escribiera y por lo que fuere, mi prosa sería siempre la misma.“ Quiroga, Horacio. In Quiroga, Horacio. *Cuentos*. Ed. Fleming, Leonor. Cit. d., s. 87.

¹⁶¹ Op. cit. „Escribo siempre que puedo, con náuseas al comenzar y satisfacción al concluir.“ Quiroga, Horacio. Tamtéž, s. 37.

„Co může nabídnout poušť člověku, pokud si on neumane, vytěžit z ní ráj?“¹⁶²

Misiones se stalo Quirogovým domovem, „ex-hombres“ a peóni z jeho příběhů mu byli společníky. Kromě literatury našel Quiroga způsob sebevyjádření i v manuální práci. Síla vůle, aktivita, energie, skromnost, respekt vůči všemu živému, důraz na výchovu dětí, se kterými zůstal po smrti ženy sám, jisté zalíbení v samotě, extroverze a introverze zároveň jsou základní charakteristikou Horacia Quirogy.

Práce pro něj představovala myslet a nemyslet, nahradit přemýšlivý způsob za aktivní. Také Gándhí a jiní před ním považovali práci za mentální hygienu, sociální povinnost, základní fyziologickou potřebu a duševní očistu.¹⁶³

Za zmínku stojí Quirogovo rozčarování ve vztahu k peónům. Snažil se k nim mít přátelský a rovnocenný vztah, když s nimi bok po boku pracoval (viz povídka *Peón / Un peón*, 1924). Peóni v něm však místo „bratra“ viděli pána, který jim bere jejich práci a možnost výdělků.¹⁶⁴ Quiroga u nich neměl autoritu ani jako pán, protože ho okrádali, ani se nestal jejich přítelem. Přes veškerou svou snahu a způsob chování byl „jiný“. Nechtěnou bariéru, která mezi nimi a Quirogo stála, představoval intelektuál a spisovatel v něm.

Quiroga ve svých povídkách nechal zemřít lidi, které znal z Misiones osobně. Propojoval realitu s fikcí, např. z Pabla Vanderdopa se stal Van Houten ze stejnojmenné povídky, z Juana Bruna zase Juan Brown v povídce *Tacuara-Mansión*.¹⁶⁵ Nabízí se tedy otázka, do jaké míry představovaly tyto literární smrti – či lépe řečeno podoby smrti – způsob, jak se Quiroga vyrovnával s obavami ze své vlastní smrti. Nechával své postavy umírat z různých důvodů, všechny však byly pravděpodobné či reálné v prostředí, kde žili. Jedno z možných vysvětlení je, že se jednalo o Quirogovy vnitřní obavy a představy, jež po přepsání do literární podoby ztrácely na významu a tížily jej méně. Quiroga své postavy nechal zemřít,

¹⁶² „Pues. ¿Qué puede ofrecer el desierto a un hombre, si éste no se empeña en sacar de él un paraíso?“ Quiroga, Horacio. In Estrada Martínez, Ezequiel. Cit. d., s. 17.

¹⁶³ „Trabajar era para él pensar y no pensar, sustituir una forma discursiva por otra activa. También Gandhi – y otros antes – consideró al trabajo como una higiene mental, un deber social, una necesidad fisiológica primaria y una catarsis. Quiroga vivía y pensaba dentro de un orbe de civilización manual.“ Tamtéž, s. 65.

¹⁶⁴ Tamtéž, s. 78.

¹⁶⁵ Quiroga, Horacio. *Cuentos*. Ed. Fleming, Leonor. Cit. d., s. 80.

aby tak pomyslně zachránil sám sebe. Této myšlence se věnuje Carlos J. Alonso v článku *Smrt a vzkříšení Horacia Quirogy* v souboru *Hispanoamerická povídka (Muerte y resurrecciones de Horacio Quiroga)*. In Pupo-Walker, Enrique. *El cuento hispanoamericano*). Tento přístup nacházíme v již zmiňovaných povídkách *Pustina* a *Syn*, ke kterým Quiroga inspirovala noční můra.

Horacio Quiroga nevnímal smrt metafyzicky ani poeticky, jeho přístup byl spíše pragmatického rázu. Smrt vnímal jako limit. Báł se, že jej zastihne, aniž by ze sebe jako autor vydal to nejlepší. To znamená, že pokud měl ze smrti strach, obával se jí spíše jako spisovatel než jako muž. V dopise ze San Ignacia E. M. Estradovi z roku 1936 se vyjádřil takto:

Když uvážím, že jsem dovršil své dílo, to znamená, že jsem ze sebe vydal to nejsilnější, začnu se na smrt dívat z jiné stránky. Tento pohled zdůraznily jisté bolesti, nevědka a ztráta iluzí. Ale dnes se, příteli, smrti neobávám, neboť ona znamená odpočinek.¹⁶⁶

Quirogovou poslední knihou je soubor povídek z různých období *Na onom světě*, publikovaný roku 1935, jehož název předznamenal směr, kterým se měl vydat i sám Quiroga. Poslední povídkou autora je *Tragédie ananasů* (volný překlad, *La tragedia de los ananás, La Prensa*, 1937).¹⁶⁷ Horacio Quiroga napsal celkem 170 povídek a on sám řekl: „Pokud jsem na tomto množství stránek nevyjádřil, co jsem chtěl, tak již nezbyvá čas, abych to řekl. Tak tomu jest. Zemřít a mlčet včas je spisovateli darem z nebes.“¹⁶⁸

Horacio Quiroga si přál zemřít při „zalévání a sázení svých rostlin. Neudělám nic víc, než že se začlením do přírody se všemi jejími zákony a harmoniemi, které jsou pro nás zatím nesrozumitelné, ale jež existují“¹⁶⁹. Když se však Quiroga v nemocnici v Buenos Aires

¹⁶⁶ „Cuando consideré que había cumplido mi obra – es decir, que había dado de mí todo lo más fuerte – comencé a ver la muerte de otro modo. Algunos dolores, ingratitudes, desengaños, acentuaron esa visión. Y hoy no temo a la muerte, amigo, porque ella significa descanso.“ Quiroga, Horacio. In Orgambide, G., Pedro. Cit. d., s. 153.

¹⁶⁷ Quiroga, Horacio. *Cuentos*. Ed. Fleming, Leonor. Cit. d., s. 94.

¹⁶⁸ „Si en dicha cantidad de páginas no dije lo que quería, no es tiempo ya de decirlo. Tal es. Morir y callar a tiempo es en aquella actividad un don del cielo.“ Quiroga, Horacio. Tamtéž, s. 94.

¹⁶⁹ „He de morir regando mis plantas, y plantando el mismo día de morir. No hago más que integrarme en la naturaleza, con sus leyes y armonías oscurísimas aún para nosotros, pero existentes.“ Quiroga, Horacio. In Martínez Estrada, Ezequiel. Cit. d., s. 89.

dozvěděl, že trpí nevyléčitelnou rakovinou ¹⁷⁰, rozhodl se vzít si život pomocí kyanidu. Sebevraždu spáchal 19. 2. 1937.

Tragický kruh smrti kolem autora doplňuje sebevražda Quirogova přítele a ochránce, uruguayského prezidenta Baltasara Bruma a Quirogovy dcery Eglé, která se zabila nedlouho po otci. Za několik let je následoval Quirogův syn Darío a stejný způsob smrti zvolil i Leopoldo Lugones, ačkoli nejprve Quirogovu volbu kyanidu odsuzoval jako nevhodnou pro osobnost Horaciova formátu. Také básnířka Alfonsina Storniová, jež Quirogovi věnovala báseň, odešla ze světa dobrovolně.¹⁷¹

¹⁷⁰ Martínez Estrada, Ezequiel. Cit. d., s. 71.

¹⁷¹ Quiroga, Horacio. *Cuentos*. Ed. Fleming, Leonor. Cit. d., s. 70–72.

5 Interpretace povídek *Pérový polštář* a *Po proudu*

5.1 *Pérový polštář* (*El almohadón de pluma*)

Povídka *Pérový polštář* vyšla poprvé v časopise *Caras y Caretas* 13. července 1907 pod názvem *El almohadón de plumas*. Když byla o deset let později zahrnuta do sbírky *Povídky o lásce k smrti a šílenství*, nesla již titul *El almohadón de pluma* díky redukci plurálového „s“ v originále.¹⁷² *Pérový polštář* spadá do Quirogovy rané tvorby, která ještě nese stopy romanticko-modernistické poetiky tíhnoucí k fantasknu.¹⁷³ Příběh je situován do městského prostředí a patří mezi takzvané „efektní povídky“, vyprávění zaměřená na dojem, který u čtenáře vyvolá závěrečné překvapení a úlek. Rétorická úspornost a kompozice podřízená konci povídky byla již vlastní Edgaru Allanovi Poeovi, jehož vliv je v *Pérovém polštáři* zřejmý. V tomto rozboru je poukázáno na souvislost mezi Quirogovým a Poeovým povídkovým konceptem, pozornost je věnována významu prostoru, v němž se příběh odehrává, a vymezení fikce od reálného podkladu vyprávění.

Přestože povídka *Pérový polštář* patří do počáteční Quirogovy tvorby, objevují se v ní již všechny její charakteristické rysy: motiv smrti, nevyrovnaná láska, halucinace a děs. Propojenost základních Quirogových témat v příběhu odlišuje povídku *Pérový polštář* od jeho vyzrálejší tvorby, ve které se autor již zaměřuje na jedno téma a povídky nabírají ryzejší a jednoznačnější podobu. Rovněž stručný fyzický popis protagonistů odlišuje *Pérový polštář* od ostatních Quirogových povídek, v nichž zcela chybí. Základním rozdílem je však kulturní prostředí, tak vzdálené Quirogovým povídkám z pralesa v Misiones.

Stručná fabule pojednává o líbáncích mladého páru, Alicie a Jordána. Děj je zasazen do podzimního období a chladného prostoru elegantní vily, jenž se později omezí pouze na ložnici, ve které po pár dnech nevysvětlitelné nemoci a anémie mladá žena umírá. Když služka po Aliciině smrti upravuje postel, objeví na polštáři nemocné dvě krvavé kapky, malé

¹⁷² Rocca, Pablo. *Cronologíabio/bibliográfica fundamental de Horacio Quiroga* [online]. Aktualizováno 26. 12. 2014 [cit. 2015-05-19]. Dostupné z WWW: http://letras-uruguay.espaciolatino.com/rocca_pablo/cronologia_bio_bibliografica_fundamental_de_horacio_quiroga.htm.

¹⁷³ Vydrová, Hedvika. „Quiroga, Horacio“. In Hodoušek, Eduard (ed.). *Slovník spisovatelů Latinské Ameriky*. Cit. d., s. 440.

stopy po kousnutí. Zavolá Jordána, který odnese nezvykle těžký polštář a rozřízne jej. Prostřednictvím vyděšené služky se dozvídáme o hrůzném nálezu obřího parazita nacucaného lidskou krví, který byl příčinou Aliciina skonu. Následuje pseudovědecký dodatek o jistém typu ptačích parazitů, kteří se za určitých podmínek mohou dostat do polštářů z peří a živit se krví spícího člověka.

Kompozice povídky je podřízena Quirogově, resp. Poeově kánonu o intenzitě a jednotě výsledného dojmu, k němuž autor směřuje již od první věty: „V celé kompozici by nemělo být jediné slovo, jehož přímé či nepřímé zaměření by se nevztahovalo k předem stanovenému cíli.“¹⁷⁴ Potvrzuje to i Quirogovo páté přikázání: „Nezačínej psát, aniž bys od prvního slova věděl, kam směřuješ. V dobře zpracované povídce jsou první tři řádky skoro stejně důležité jako tři poslední.“¹⁷⁵ Poeovův vliv se však odráží i v hororovém ladění a určitých motivech příběhu (smrt mladé dívky, vampyrismus: oběť vs. příšera sající krev, patologický vztah Jordána a Alicie¹⁷⁶), stejně jako v přizpůsobení prostředí, v tomto případě pokoje, postavám až do té míry, že se jejich duševní stavy s obrazy krajiny shodují.¹⁷⁷

Již první věta v *Pěřovém polštáři* navozuje zlověstnou atmosféru a celá povídka je psána jako její výklad a objasnění. „Su luna de miel fue un largo escalofrío“ (Její líbánky byly jako dlouhá zimnice).¹⁷⁸ Tuto atmosféru vyjadřuje i popis domu, ložnice a vztahu mezi Jordánem a Alicií. Toto „extraño nido de amor“¹⁷⁹, zvláštní hnízdečko lásky, je vykresleno v modernistickém duchu. Volba vznešeného materiálu, bílé barvy a rozlehlost prostoru evokují pocit chladu a osamění, který podtrhuje podzimní, dekadentní nálada, jež předznamenává příchod zimy jako metafora blížící se smrti.

¹⁷⁴ „No debería haber sido una sola palabra en toda la composición cuya tendencia, directa o indirecta, no se aplicara al designio preestablecido.“ Poe, E. A. „Ensayo sobre Hawthorne“. In Clantz, Margo. „Poe en Quiroga“. In Flores, Ángel. Cit. d., s. 103.

¹⁷⁵ „No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento ben logrado las tres primeras líneas tienen casi la misma importancia que las tres últimas.“ Op. cit. Quiroga, Horacio. „Decálogo del perfecto cuentista.“ In Orgambide, G., Pedro. Cit. d., s. 130.

¹⁷⁶ Clantz, Margo. „Poe en Quiroga“. In Flores, Ángel. Cit. d., s. 104.

¹⁷⁷ Tamtéž, s. 100.

¹⁷⁸ Quiroga, Horacio „Pěřový polštář“. In Lukavská, Eva. Cit. d., s. 51.

¹⁷⁹ Quiroga, Horacio „Almohadón de pluma“ In Fleming, Leonor. Cit. d., s. 124.

La blancura del patio silencioso – frisos, columnas y estatuas de mármol – producía una otoñal impresión de palacio encantado. Dentro, el brillo glacial estuco, sin el más leve rasguño en las altas paredes, afirmaba aquella sensación de desapacible frío. Al cruzar de una pieza a otra, los pasos hallaban eco en toda la casa, como si un largo abandono hubiera sensibilizado su resonancia.¹⁸⁰

Bíle a tiché patio s vlysy, sloupy a mramorovými sochami vyvolávalo studený dojem začarovaného zámku. V domě ledový lesk štukové omítky bez nejmenšího škrábance na vysokých stěnách ještě zvyšoval onen dojem nevlídného chladu. Když se přecházelo z jedné místnosti do druhé, rozléhaly se kroky v celém domě, jako by dlouhá opuštěnost zesilovala jejich ozvěnu.¹⁸¹

Pérový polštář je napsán er-formou a popis Alicie, „rubia, angelical y tímida“¹⁸² (nesmělá plavovláska andělského vzhledu), připomíná tragické hrdinky romantismu i slova E. A. Poea, který se ve své *Filozofii básnické skladby* (*Filosofía de la Composición*, in original Poe, Edgar Allan. „The Philosophy of Composition“. In *Literary Theory and Criticism*, 1846) vyjádřil takto: „Smrt krásné ženy je beze vší pochybnosti to nejpoetičtější téma na světě.“¹⁸³ Křehkost Alicie toužící po manželově projevu citu, je podtržena chladným a tvrdým obrazem muže. Čtenář se dozvídá, že Jordán „la amaba profundamente, sin darlo a conocer“¹⁸⁴, Jordán ji hluboce miloval, aniž by to dal najevo, ale Alicii zřejmě tato informace zůstala skryta. Jediný projev citu Jordána vůči manželce spatřujeme, když na zahradě podpírá chřípkou oslabenou Alicii, která se z nemoci již nikdy nevzpamatuje. Tímto konstatováním autor také poprvé předznamenává ženin skon.

Quiroga připravuje čtenáře postupně a s obezřetností na hrdinčinu smrt, nikoli však na její způsob. Vědomí, že Alicia zemře, nijak nesnižuje sílu závěrečného rozuzlení, neboť podstata tkví, jak je Quirogovi vlastní, v okolnostech, za jakých protagonistka umírá, nikoli v smrti samé. Quiroga zvyšuje intenzitu napětí skrz krátké informativní věty. „Fue el último

¹⁸⁰ Quiroga, Horacio. „Almohadón de pluma“. In Fleming, Leonor. Cit. d., s. 124.

¹⁸¹ Quiroga, Horacio. „Pérový polštář“. In Lukavská, Eva. Cit. d., s. 262.

¹⁸² Tamtéž, s. 124.

¹⁸³ „La muerte de una mujer bella es sin lugar a dudas el tema más poético del mundo.“ Poe, E. A. In Clantz, Margo. „Poe en Quiroga“. In Flores, Ángel. Cit. d., s. 105.

¹⁸⁴ Quiroga, Horacio „El almohadón de pluma“. In Fleming, Leonor. Cit. d., s. 124.

día que Alicia estuvo levantada“¹⁸⁵ (To byl poslední den, kdy Alicia vstala z postele)¹⁸⁶ a ponurá, pohřební atmosféra vzrůstá s ulehnutím Alicie na lůžko, jež se místo milostného stane smrtelným. Prostor se omezuje na ložnici a postel nemocné, která je ústředním bodem místnosti.

Rozmanitost literárních tendencí přelomu století lze sledovat i v případě prostoru pokoje, kde nemocná přebývá. Ačkoli je z nábytku zmíněna pouze postel, koberec a neustále rozsvícená světla, Quiroga implicitně odkazuje na uzavřenost a zastřenost místnosti, jež dokresluje pochmurnost atmosféry a očekávání něčeho neblahého. Alicia bezvládně leží v posteli, která se nachází v tomto nepřívětivém pokoji a ten zase v chladném domě. Jako by pevná hradba stěn oddělovala tuto tragédii od okolního světa, a odsoudila tak Alicii k zániku. Prostředníkem mezi světem a nemocnou je lékař, který však jen bezradně kroutí hlavou nad jejím zhoršujícím se stavem. Izolovanost Alicie, odsouzené ke svému zoufalství, halucinacím a děsům na základě deliria z anémie, je zvýrazněna, vnímáme-li obraz pokoje v symbolické rovině jako odraz dívčina nitra.¹⁸⁷ Ačkoli Quiroga nezmiňuje přímo závěsy či zatemnělá okna, lze tak předpokládat na základě „smutečně svítících světél v ložnici a obývacím pokoji“¹⁸⁸. Tímto nabývá Quirogův pokoj rysy romantického typu prostoru, který odkazuje k nějakému dalšímu, jinému prostoru. Jedná se o prostor, jenž často – a v *Pérovém polštáři* tomu tak je – vede do zázvěti.¹⁸⁹ Naopak změněné stavy vědomí, halucinace a zjevení blouznící Alicie v posteli připomínají pokoj v ruské próze od Gogola po Dostojevského, kde je postel kardinálním místem snů, preludů a šílenství.¹⁹⁰ V obraze pokoje z *Pérového polštáře* však nalezneme i typ naturalistického prostoru. Přestože se jedná o místo známé a vlastní, začíná mít charakter pasti a příznačná je i okolnost, že se jedná o pokoj úmrtní.¹⁹¹

Povídka *Pérový polštář* zapadá do teorie povídky E. A. Poea i svou krátkostí a intenzitou příběhu, který se dá číst „jedním mrknutím oka“. Quiroga a Poea spojuje také

¹⁸⁵ Quiroga, Horacio „El almohadón de pluma“. In Fleming, Leonor. Cit. d., s., 125.

¹⁸⁶ Quiroga, Horacio. „Pérový polštář“. In Lukavská, Eva. Cit. d. s. 263.

¹⁸⁷ Hodrová, Daniela. „Smysl pokoje“. In Hodrová, Daniela a kolektiv. *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Vyd. 1. Praha: H & H, 1997, s. 219.

¹⁸⁸ Quiroga, Horacio „Pérový polštář“. In Lukavská, Eva. Cit. d., s. 126.

¹⁸⁹ Hodrová, Daniela. Cit. d., s. 233.

¹⁹⁰ Tamtéž, s. 225.

¹⁹¹ Tamtéž, s. 227.

atmosféra hrůzy, jež propuká v závěru, ale autor ji evokuje již od první věty¹⁹². John A. Crow v předmluvě ke knize *Horacio Quiroga: Pronásledování a jiné povídky* (*H. Q. Los perseguidos y otros cuentos*, 1940) srovnává oba spisovatele a poukazuje na odlišnost v přístupu Quirogy a jeho severoamerického vzoru.

Poe trvá na děsuplných zmínkách o hrůze od prvního odstavce, čímž dosahuje vzrůstajícího a kumulativního dojmu. Quiroga se spokojí s promyšlenou anticipací děsu až do krize povídky, kde se uvolní a vede k omračujícímu závěru.¹⁹³

Časové ohraničení *Pěřového polštáře* zahrnuje období přibližně šesti měsíců, od svatby Jordána a Alicie v dubnu po novomanželčinu smrt na podzim. S ulehnutím Alicie na lůžko a každonoční ztrátou krve se zrychluje i dynamika vyprávění, a stejně jako se v posledních pěti dnech zhoršuje stav mladé ženy, stupňují se i její děsivé halucinace, které poslední dva dny přecházejí v agónii. Quiroga rozvíjí děj ve shodě se sedmým přikázáním svého *Desatera dokonalého povídkáře*: „Nepoužívej nadbytek adjektiv. Veškerá květnatá rozvedení budou zbytečná, připojíš-li je na slabé substantivum. Pokud však nalezneš to správné slovo, bude samo o sobě jedinečné.“¹⁹⁴

Napětí se stupňuje, když služka nechá spadnout těžký polštář na zem a Jordán cítí, jak mu běhá mráz po zádech.¹⁹⁵ Hrůzné odhalení obřího parazita nacucaného Aliciinou krví je vyjádřeno nepřímou, prostřednictvím zděšení služky, jež „dio un grito de horror con toda la boca abierta, llevándose las manos crispados a los bandós: sobre el fondo, entre las plumas, moviéndose lentamente las patas velludas, había un animal monstruoso, una bola viviente y viscosa.“¹⁹⁶

¹⁹² Clantz, Margo. „Poe en Quiroga.“ In Flores, Ángel. Cit. d., s. 104.

¹⁹³ „Poe insiste en la nota de horror desde el primer párrafo, y logra un efecto creciente acumulativo, Quiroga se contiene con la calculada anticipación hasta la crisis donde se desata en una terminación explosiva.“ Crow, John A. In Etcheverry, José Enrique. „El almohadón de plumas: la retórica del almohadón.“ In Flores, Ángel. Cit. d., s. 218.

¹⁹⁴ „No adjetivos sin necesidad. Inútiles serán cuantas colas de color adhieras a un sustantivo débil. Si hallas el que es preciso, él solo tendrá un color incomparable.“ Op. cit. Quiroga, Horacio. „Decálogo del perfecto cuentista.“ In Orgambide, G., Pedro. Cit. d., s. 131.

¹⁹⁵ Quiroga, Horacio. „El almohadón de pluma“ In Fleming, Leonor. Cit. d., s. 127.

¹⁹⁶ Tamtéž, s. 127.

„... služka vykřikla hrůzou a s ústy dokořán se křečovitýma rukama chytila za hlavu: v polštáři, mezi peřím byl odporný živočich, živá a vazká koule, která pomalu hýbala chlupatýma nohama.“¹⁹⁷

Quiroga nepotřebuje k vykreslení odpornosti zvířete hromadu adjektiv, stejného výsledku dosáhne stručným popisem a několika vhodně zvolenými slovy.

Důležitým motivem jsou v povídce oči, skrze které Quiroga vyjadřuje hrdinčinu úzkost a strach, ale také hrůznost pohledu lidoopa z jejího přeludu. Měkký koberec, který je jako jedna z mála dekorací pokoje zmíněn, je protikladem charakteru Jordána a tlumí jeho nervózní a rázné kroky. Alicia na koberci vidí i lidoopa ze zmíněné halucinace, což nás nabádá k myšlence, že v postavě lidoopa poznala ve skutečnosti Jordána a její podvědomý strach z manžela dostal konkrétní podobu. O egoistické a necitelné povaze Jordána informuje Quiroga i skrze jeho reakci na lékařovu zprávu, že je stav nemocné smrtelný. „To mi ještě scházelo!“ zasupěl Jordán a prudce zabubnoval prsty na stůl.“¹⁹⁸ Dalším důležitým bodem povídky je i motiv polštáře samotného. Zmínka, která se zdá být náhodná, upozorňuje na koncové rozuzlení příběhu a zároveň opodstatňuje slovo „polštář“ v názvu: „nedovolila, aby se dotkli její postele, ani aby jí natrásli polštář.“¹⁹⁹ Od této chvíle nastává zlom a radikální zhoršování stavu nemocné. Létaající peří z rozříznutého polštáře zpomaluje scénu popisující objev upířího parazita, a zvyšuje tak čtenářovo napětí i výslednou sílu obrazu. Motiv poletujícího peří, jež dokládá přítomnost něčeho strašného, se vyskytuje i v Quirogově povídce *Podříznutá slepice*.

Odhalením nestvůrného zvířete v polštáři však povídka nekončí. Následuje jakýsi pseudovědecký dodatek, ve kterém se tvrdí: „Estos parásitos de las aves, diminutos en el medio habitual, llegan a adquirir ciertas condiciones proporciones enormes. La sangre humana parece serles particularmente favorable, y no es raro hallarlos en los almohadones de pluma.“²⁰⁰

¹⁹⁷ Quiroga, Horacio. „Pěřový polštář“. In Lukavská, Eva. Cit. d. s. 264.

¹⁹⁸ Tamtéž, s. 263.

¹⁹⁹ „No quiso que le tocaran la cama, ni aun que le arreglaran el almohadón.“ Quiroga, Horacio. „El almohadón de plumas“. In Etcheverry, José Enrique. „El almohadón de plumas: la retórica del almohadón“. In Flores, Ángel. Cit. d., s. 216.

²⁰⁰ Quiroga, Horacio. „El almohadón de pluma“. In Fleming, Leonor. Cit. d., s. 128.

„Tito ptačí parazité, kteří jsou ve svém obvyklém prostředí velmi malí, mohou za jistých podmínek dosáhnout obrovských rozměrů. Zdá se, že lidská krev jim obzvláště chutná a nezdědka je nacházíme v péřových polštářích.“²⁰¹

Tímto vědeckým vysvětlením v naturalistickém duchu se Quiroga zdánlivě vzdaluje od své poetiky zaměřené na jednotný charakter konce povídky. Dodatkem je narušena také vypravěčská úspornost, ke které autor směřuje. Quiroga tak oslabuje dojem fantastičnosti či nepravděpodobnosti popsané situace.²⁰² Zároveň však čtenáře vystavuje další vlně hrůzy, údivu a rozrušení. Čtenář je znejistěn, neví, zda se jedná o další fikci, nebo o skutečnost. Jakkoli strašná byla smrt Alicie a odhalení parazita v jejím polštáři, propadá nyní čtenář hrůze hlubší a opravdovější, bojí se o svou vlastní existenci. Quiroga skrze vědecké vysvětlení rozšiřuje konkrétní ohrožení na univerzální. Rozrušení vyplývá z obav, že by se případ Alicie mohl opakovat u kohokoli jiného, že toto „zlo“ přebývá mezi námi a představuje všudypřítomnou hrozbu. Jádrem hrůzy je tudíž ona zneklidňující informace a pocit, který si čtenář odnáší ve svém nitru. Na základě tohoto pohledu lze příběh o Alicii vnímat jen jako prostředek k navození cílené atmosféry. Quiroga si pohrává s myslí čtenáře a zkouší, kam až je možno jej zavést. Obdobný princip a strukturu vyprávění najdeme i v autorově povídce *Lesní med*. „Tento doplňkový charakter posledního odstavce vzhledem k pravidlům povídky je bezpochyby ten nejlepší a nevzrušivější aspekt zmíněných příběhů.“²⁰³

Balancování mezi fikcí a realitou potvrzuje i existence novinového článku *Zvláštní případ* (*Un caso raro, La Prensa*, 1880).²⁰⁴ Případ šestileté holčičky jedné známé rodiny z Buenos Aires, která nevysvětlitelně chřadne ve městě, ale po odjezdu na venkov přibývá na váze a vrací se jí barva do tváří, vykazuje společné znaky s Quirogovým *Péřovým polštářem*. Podobnost je o to větší, když pokojská a matka dívenky objeví v polštáři holčičky velké černé

²⁰¹ Quiroga, Horacio. „Péřový polštář.“ In Lukavská, Eva. Cit. d. s. 264

²⁰² Alonso, J., Carlos. „Muerte y resurrecciones de Horacio Quiroga.“ In Pupo-Walker, Enrique. *El cuento hispanoamericano*. Cit. d., s. 201.

²⁰³ „Este carácter suplementario con respecto a la preceptiva del relato es, sin lugar a dudas, el aspecto más sobresaliente y perturbador de dichos enunciados.“ Tamtéž, s. 203.

²⁰⁴ Veiravé, Alfredo. „Cuentos de amor, de locura y de muerte (1917). El almohadón de plumas: lo ficticio y lo real.“ In Flores, Ángel. Cit. d., s. 211.

kulaté zvíře s dlouhými tlapami.²⁰⁵ Rozdílnost spočívá v koncovém rozuzlení, které má v případě holčičky šťastný konec, ale Quirogova Alice umírá. Oběti zákeřného parazita se liší i věkem a v Quirogově příběhu chybí prostor venkova. Spojitost mezi nimi je však zřejmá na první pohled. Ať už byl Quirogovi inspirací tento novinový článek, nebo osten, který po jedné zlé noci našel ve svém polštáři, důležité je autorovo uchopení tématu a jeho syžetové zpracování, které je tím, co dokládá originalitu a jedinečnost Quirogovy povídky.

Emir Rodríguez Monegal říká ve své knize *Kořeny Horacia Quirogy (Las Raíces de Horacio Quiroga, 1961)*: „Pro mnohé Quirogovy čtenáře bude asi smutné vědět, že jedno z jeho nejlepších děl je přímou nápodobou skutečnosti.“²⁰⁶ Alfredo Veiravé se však ve své studii *Pěrový polštář, fikce a realita (El almohadón de plumas: lo ficticio y lo real)*²⁰⁷ od tohoto názoru odklání a poukazuje na reálnost lidí, míst a pralesa, kde Quiroga také čerpal inspiraci. Tvrdí: „... literární tvorba se řídí jinými pravidly a v centru Aristotelovy nápodoby vidíme geniálního povídkáře, jenž čelí dané zprávě vlastními, nezaměnitelnými rysy.“²⁰⁸

V *Pěrovém polštáři* je však zahrnuta ještě jedna linie příběhu, jež nabízí další interpretaci textu. Na první dojem jasný případ vampyrismu, kde je viníkem smrti mladé ženy bytost živící se její krví, se komplikuje metaforickým obrazem upíra Jordána a jeho oběti Alice. Tento lidský vampyrismus, ve kterém jedna bytost zničí milovanou osobu, je ve výsledku odpornější než obluda nalezená v polštáři.²⁰⁹ Quiroga skrz vypravěčskou zkratku mistrně proniká do psychologie postav a bez rozvláčných popisů navozuje chladnou a úzkostnou atmosféru vztahu. Tragičnost osudu Alice je o to větší, že dívka toužila po lásce a něze, místo níž však našla jen samotu a chlad domu, kam ji jako upír do své hrobky přivedl Jordán. Alicia svůj osud tiše přijala, a dokonce i v posledních dnech života, kdy sužovaná halucinacemi zaměňovala Jordána za děsivého lidoopa, hladila s odevzdaným

²⁰⁵ Veiravé, Alfredo. „Cuentos de amor, de locura y de muerte (1917). El almohadón de plumas: lo ficticio y lo real“. In Flores, Ángel. Cit. d., s. 212.

²⁰⁶ „Para muchos lectores de Quiroga – dice Emir Rodríguez Monegal en su libro *Las raíces de Horacio Quiroga* – quizá sea penoso saber que una de sus mejores creaciones está copiada directamente de la realidad.“ Tamtéž, s. 212.

²⁰⁷ Tamtéž, s. 212.

²⁰⁸ „La creación literaria obedece a otros cánones y en el centro de la mimesis aristotélica vemos al genial cuentista erguirse frente a la noticia con caracteres propios, inconfundibles.“ Tamtéž, s. 213.

²⁰⁹ Etcheverry José Enrique. „El almohadón de plumas: la retórica del almohadón“. In Flores, Ángel. Cit. d., s. 218.

úsměvem ruku svého manžela. Konstatování, že Jordán „svou ženu hluboce miloval“²¹⁰, není zřejmé ani za života, ani po smrti hrdinky. „Zdrojem všudypřítomné ambivalence je spíše manželova láska/neláska a jeho fyzická nepřítomnost / duševní dominance než napětí mezi přirozeným a nepřirozeným řádem.“²¹¹ Tímto se v *Pérovém polštáři* rýsuje již jeden z leitmotivů Quirogovy prózy, totiž dvojznačný, nevyvážený milostný vztah.²¹² Jestliže je cílem fantastické povídky otřást čtenářovými jistotami, vyvolat v něm neklid a přimět ho, aby si na základě významové dvojznačnosti příběhu kladl otázky²¹³, *Pérový polštář* tento požadavek splňuje. V Quirogově povídce se prolíná skutečnost s fikcí, nadpřirozené s reálným. Významová dvojznačnost, která navozuje čtenářovo váhání a jeho nejistotu, vzniká na švu skutečné nebo jen předstírané dokumentárnosti vyprávění.²¹⁴ Tato dvojznačnost rozuzlení je pro fantastično příznačná.²¹⁵ Ačkoli kvazi reálná rovina příběhu snižuje základní protiklad přirozené/nadpřirozené, neboť fantastická bytost je zde představena v podobě „existujícího“ parazita a metaforou upíra Jordána, nemůže „zdánlivá racionalita a (pseudo)vědeckost vysvětlení rozptýlit čtenářův zmatek“²¹⁶, čímž se *Pérový polštář* řadí mezi žánr fantastické povídky.

²¹⁰ Op. cit. Quiroga, Horacio. „Pérový polštář“. In Lukavská, Eva. Cit. d., s. 262.

²¹¹ Lukavská, Eva. Cit. d., s. 52.

²¹² Tamtéž, s. 52.

²¹³ Tamtéž, s. 12.

²¹⁴ Tamtéž, s. 25.

²¹⁵ Tamtéž, s. 26.

²¹⁶ Tamtéž, s. 51.

5.2 *Po proudu (A la deriva)*

Druhá Quirogova povídka, na kterou se zaměříme, nese název *Po proudu (A la deriva)* a poprvé byla publikována v roce 1912 časopisem *Fray Mocho*²¹⁷. V roce 1917 vyšla společně s *Pérovým polštářem* ve sbírce *Povídky o lásce k smrti a šílenství*. Ač obě povídky patří do stejného souboru, v mnohém se liší. Realisticky laděná *Po proudu* postrádá jakýkoli apel na fantaskno *Pérového polštáře*. Oproti dynamičnosti děje *Po proudu* vystává do popředí pohlcující atmosféra *Pérového polštáře*. *Po proudu* postrádá téma lásky, zůstává však společné téma tragického osudu protagonisty. Rozdíl ovšem spočívá v autorově přístupu a zpracování motivu smrti. V *Pérovém polštáři* nás Quiroga napíná a obezřetně připravuje na úderný, nepředvídatelný konec. Naopak v *Po proudu* není kladen důraz na omračující údiv v závěru povídky, ale na vystupňování dramatickosti děje na základě kontrastu marné naděje protagonisty a nemilosrdnosti tragického konce.²¹⁸ K společným rysům obou povídek patří rétorická úspěšnost, přesnost volených slov, minimum dialogů a souvislost první věty s koncem povídky. V *Po proudu* na rozdíl od *Pérového polštáře* zcela chybí fyzický popis postav a psychologie protagonisty se vztahuje pouze na daný moment děje příběhu. Zásadní je však odlišnost prostředí, ve kterém se děj odehrává. Povídka *Po proudu* je již zcela zakotvena v prostředí pralesa, který se stal pro Quirogovu tvorbu typickým a jsou do něj situována jeho nejlepší vyprávění. Dle Alberta Lasplacese je *Po proudu* pravděpodobně i první Quirogovou povídkou z prostředí Misiones.²¹⁹ Ačkoli tato povídka spadá do Quirogova mladšího období, je již zcela vyzrálým plodem jeho tvorby a mistrnou ukázkou spisovatelova umění povídky.

Děj příběhu je prostý. Muž jménem Paulino šlápne na zmiji a ta jej uštkne. Ačkoli hada vzápětí zabije mačetou, účinky silného jedu pocítí okamžitě. Běží rychle ke svému domu a vyžádá si od manželky pálenku, aby uhasil nesnesitelnou žízeň. Protože však v ústech nic necítí, usoudí, že je jeho stav vážný a rozhodne se vypravit po řece Paraná do nejbližší vesnice Tacurú-Pucú. Vzhledem ke vzrůstající bolesti se pokusí vyhledat pomoc u svého kmotra, kterého však nezastihne. Pokračuje tedy dále „po proudu“ k vesnici a ke svému

²¹⁷ Quiroga, Horacio „A la deriva“. In Fleming, Leonor. Cit. d., s. 130.

²¹⁸ Tamtéž, s. 48.

²¹⁹ „Quizás, „A la deriva“ fuera el primer cuento de ambiente misionero, escrito por Quiroga.“ Lasplacese, Alberto. In Yurkievich, Saúl. „A la deriva“. In Flores, Ángel. Cit. d., s. 224.

potěšení začíná cítit úlevu, jež se mísí se vzpomínkami na jeho přátele. Toto zlepšení je však pouze zklidněním před posledním atakem jedu a mužovou smrtí.

Protagonistou povídky je Paulino, zmíněna je i postava jeho ženy, která má však pouze doplňující charakter a slouží k dalšímu rozvíjení děje. Jako symbol zde vystupuje řeka Paraná, jež představuje součást krajiny i metaforu vyhasínajícího Paulinova života.²²⁰ Veškeré informace o hrdinovi se dozvídáme implicitně na základě popisu, strohých dialogů a Paulinova vnitřního monologu. Vyvozujeme, že se jedná o chudého obyvatele kraje u řeky Paraná, který pracoval jako lesní dělník. Tuto informaci však získáme až v závěru povídky, kde Paulino vzpomíná na svého „ex-patrona“ pana Douglada a příjemce dřeva Lorenze Cubilla.²²¹ Postava je charakterizována prostřednictvím svých činů a slov. Konkretizací v rozhovoru zjišťujeme mužovo jméno a to, že má ženu Doroteu, ale pro děj povídky, který je stěžejní, není důležitý ani bližší popis postavy, ani širší souvislosti. Jedná se o muže, který nechce zemřít, a tak musí o svůj život bojovat. Nahlédneme-li na tuto situaci v obecném plánu, tj. ve smyslu člověka hnaného základním instinktem boje o přežití, je zcela nepodstatné, zda má ženu, děti, je bohatý, či chudý, nebo jak se jmenuje. Důležité je jeho umístění v daném prostoru, čase a situaci, které musí čelit. Ani dialog nenese stopy regionalismu či zbytečných slov v souladu s tímto Quirogovým názorem.

Tím, co dává postavě sílu charakteru, je to, co tito lidé říkají, a nikoli způsob, jak to říkají. Slovní ozdoba sama o sobě nic netvoří, pokud již neexistuje postava, kterou by měla a může přikrášlit. Psychologie postavy určuje její způsob myšlení a jednání, nikoli jazyk, kterým mluví.²²²

Quiroga mistrně proniká do lidské psychiky a nabízí věrohodný obraz možných pocitů člověka na hranici života a smrti skrze náhled do mysli umírajícího a jeho touhu žít.

²²⁰ Alazraki, Jaime. „Relectura de Horacio Quiroga“. In Pupo-Walker, Enrique. *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Cit. d., s. 72.

²²¹ Quiroga, Horacio. „A la deriva“. In Fleming, Leonor. Cit. d., s. 134.

²²² „Lo que dicen esos hombres y no su modo de decirlo es lo que imprime fuerte color a su personalidad. El adorno nada crea si no existe una creación previa a la que deba y puede ajustarse. La determinante psicológica de un tipo la da su modo de proceder o de pensar, pero no la lengua que usa.“ Quiroga, Horacio. In Yurkievich, Saúl. „A la deriva“. In Flores, Ángel. Cit. d., s. 227.

Bojoval jsem za to, aby povídka (...) měla pouze jednu linii načrtnutou pevnou rukou od začátku do konce. Žádná překážka, ozdoba nebo digrese by neměly napomáhat uvolnit nit jejího napětí. Aby povídka byla konci, který je pro ni stěžejní, pečlivě zaměřeným šípem, jenž vystřelí z luku přímo do černého. Je jedno, kolik motýlů by se snažilo na tento šíp posadit, a dodat tak lesku jeho letu, jedině, čeho by docílili, by bylo jeho znesnadnění.²²³

Tento požadavek na kvalitu povídky Quiroga vyjádřil ve svém teoretickém pojednání *Před soudem*. Vztáhneme-li jej na *Po proudu*, nelze než konstatovat, že jej splňuje. Stejně jako již samotný název evokuje pohyb a směr po proudu řeky, která je symbolem neustálé aktivity vody, je také povídka založena na akci a rychlém dějovém spádu. Jednota vyprávění je zachována od začátku do konce a „děj se rozvíjí v jedné linii bez zbytečných zpomalení“²²⁴. *Po proudu* je napsána v er-formě a estetickým cílem je vzbudit dojem reálnosti a pravdivosti. Vypravěč zde vystupuje jako svědek příběhu, který se nevzdaluje od roviny událostí, nevytváří domněnky ani metafyzické úvahy.²²⁵ Vzhledem k drsnému prostředí pralesa v Misiones je pravděpodobné, že se podobná událost skutečně stala a Quiroga z ní ve větší či menší míře čerpal inspiraci pro svou povídku.

Tato událost se však v povídce objevuje přetvořená a nabývá zde formy: začátek, vývoj a konec jsou podřízeny pravidlům, stejně jako míra, kterou autor určuje poměr jednotlivých složek. Díky literárnímu ztvárnění se reálná příhoda změnila v poetickou skutečnost.²²⁶

²²³ Op. cit. „Luché porque el cuento (...) tuviera una sola línea, trazada por una mano sin temblor desde el principio al fin. Ningún obstáculo, ningún adorno o digresión, debía acudir a aflojar la tensión de su hilo. El cuento era, para el fin que le es intrínseco, una flecha que, cuidadosamente apuntada, parte del arco para ir a dar directamente en blanco. Cuanas mariposas trataran de posarse sobre ella para adornar su vuelo, no conseguirán sino entorpecerlo.“ Quiroga, Horacio. „Ante el Tribunal“ In Alonso, J., Carlos. „Muerte y resurrecciones de Horacio Quiroga.“ In Pupo-Walker, Enrique. *El cuento hispanoamericano*. Cit. d., s. 196.

²²⁴ „Su acción se desenvuelve en una sola línea sin retardos innecesarios.“ Yurkievich, Saúl. „A la deriva.“ In Flores, Ángel. Cit. d., s. 225.

²²⁵ Tamtéž, s. 227.

²²⁶ „Pero este suceso aparece aquí configurado, dotado de forma: comienzo, desarrollo y fin sujetos a normas, medida (cada ingrediente entra en la proporción que le asigna el autor). Por obra de la plasmación literaria, el hecho real se ha convertido en criatura poética.“ Tamtéž s. 227.

Akce příběhu je rozvíjena na základě střetu člověka a mocné divoké přírody. Tento konflikt mezi křehkostí a bezvýznamností člověka v porovnání s obrovskou silou pralesa je základním tématem Quirogových povídek z Misiones. Ačkoli v *Po proudu* nabývá Paulinova marná snaha o záchranu života a jeho následná smrt na bezvýznamnosti v porovnání s věčností pralesa a mohutností řeky Paraná, nevnímáme přírodu jako zákeřnou. Příroda pohltila Paulina po smrti do svého nitra, stejně jako se tak děje se zvířaty či rostlinami. Jedná se vlastně o jakýsi „obchod“ mezi přírodou a člověkem, kdy ona mu poskytne útočiště a práci, ale zároveň má právo jej i kdykoli o tyto jistoty připravit a vzít si jako daň jeho život. Taktéž člověk, který se rozhodne pro tento styl života, si musí být vědom pravidel přírody a respektovat je. Vše se odehrává v souvislostech příčiny a následku. Paulina uštkne zmije, on ji zabije a tím začíná mužova snaha o přežití v již předem prohraném boji s mocnou přírodou. Paulino ani vypravěč neztrácí čas zbytečnými negativními pocity vůči zvířeti či nástrahám pralesa. Vše je bráno jako fakt, který je nutno řešit. Při pohledu na svou modrající nohu, Paulino pouze konstatuje, že „esto se pone feo“²²⁷ (to vypadá špatně)²²⁸.

I přes krátký rozsah povídky v ní lze rozlišit pět scén a dva obrazy.²²⁹ V souladu s *Desaterem dokonalého povídkáře* nabírá povídka již od první věty jasný a přímý směr k předem stanovenému konci. „El hombre pisó algo blanduzco, y enseguida sintió la mordedura en el pie“²³⁰ (Muž šlápl na něco měkkého a vzápětí ucítil kousnutí do nohy.)²³¹ Hned tato první věta spouští bez jakéhokoli úvodu děj příběhu. Rychlý spád děje a živost scén vyvolává dojem, jako by se nám příhoda odehrávala před očima. Nit napětí neuvolňuje ani čtenářův soucit s protagonistou. Tento soucit však není prvoplánový, je vyvolán na základě realističnosti popisu. Stopy naturalismu vidíme v detailním popisu účinku jedu a jeho následků na nohu Paulina, když autor až s jistým zalíbením popisuje její deformitu a ošklivost.²³² „Sobre la honda ligadura del pañuelo, la carne desbordaba como una

²²⁷ Quiroga, Horacio. „A la deriva“. In Fleming, Leonor. Cit. d., s. 131.

²²⁸ Quiroga, Horacio. „Po proudu“. In Rausch, Jiří. Cit. d., s. 194.

²²⁹ Yurkievich, Saúl. „A la deriva“. In Flores, Ángel. Cit. d., s. 222.

²³⁰ Quiroga, Horacio. „A la deriva“. In Fleming, Leonor. Cit. d., s. 130.

²³¹ Quiroga, Horacio. „Po proudu“. In Rausch, Jiří. Cit. d., s. 194.

²³² Yurkievich, Saúl. „A la deriva“. In Flores, Ángel. Cit. d., s. 221.

monstruosa morcilla.“²³³ (Přes pevně utažený kapesník se dmul otok jako nějaké obludné jelito.)²³⁴

La pierna entera, hasta medio muslo, era ya un bloque deforme y durísimo que reventaba la ropa. El hombre cortó la ligadura y abrió el pantalón con su cuchillo: el bajo vientre desbordó hinchado, con grandes manchas lívidas y terriblemente doloroso.²³⁵

Celá noha až do poloviny stehna byla již jediným beztvarym a velice tvrdým kusem masa, napínajícím kalhoty až k prasknutí. Nožem přeřízl obvaz a rozpáral nohavici. Podbřišek měl opuchlý a pokrytý velkými šedavými, bolestivými skvrnami.²³⁶

Čas povídky lze rozdělit na čas chronologický, jenž odpovídá rozmezí necelých pěti hodin, a čas psychologický, který se objevuje ve scéně poslední. Toto dvojí členění se vztahuje i na popis prostředí. Setkáváme se jak s popisem okolí řeky Paraná, jehož realističnost je podpořena geografickými údaji, tak s vnímáním krajiny očima umírajícího. Napětí je zachováno od začátku do konce, vložené obrazy řeky slouží pouze jako určitá zpomalení, což vede ke zvýšení dramatickosti nadcházející scény. Jednotlivé části jsou vnitřně propojeny spíše na základě významu než pomocí spojek.²³⁷

Povídka *Po proudu* zrcadlí teoretické požadavky osmého a desátého přikázání z Quirogo *Desatera*: „Vezmi své postavy za ruku a pevně je ved’ až do konce, aniž bys viděl jinou věc než cestu, kterou jsi jim načrtl. Nerozptyluj se tím, že uvidíš to, co ony vidět nemohou. Nezneužívej čtenáře. Povídka je román, který je zbaven nadbytečné slovní vycpávky. Považuj to za absolutní pravdu, i kdyby tomu tak nebylo“²³⁸

²³³ Quiroga, Horacio „A la deriva“ In Fleming, Leonor. Cit. d., s. 131.

²³⁴ Quiroga, Horacio. „Po proudu“. In Rausch, Jiří. Cit. d., s. 195.

²³⁵ Quiroga, Horacio „A la deriva“. In Fleming, Leonor. Cit. d., s. 132.

²³⁶ Quiroga, Horacio. „Po proudu“. In Rausch, Jiří. Cit. d., s. 132.

²³⁷ Tamtéž, s. 228.

²³⁸ Op. cit. „Toma a tus personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que les trazaste. No te distraigas viendo tú lo que ellos no pueden ver. No abuses al lector. Un cuento es una novela depurada de ripios. Ten esto por una verdad absoluta, aunque no lo sea.“ Quiroga, Horacio. „Decálogo del perfecto cuentista.“ In Orgambide, G., Pedro. Cit. d., s. 131.

Dramatičnost děje, věrohodnost scén a živost obrazů vychází z tohoto autorova přístupu. Ačkoli je vypravěč v roli nestranného svědka, vzbuzuje příběh dojem, jako bychom ho viděli očima protagonisty a prožívali jej s ním. Silný dojem vyvolá ve čtvrté scéně Paulinova marná snaha zastihnout kmotra a dovolat se jeho pomoci: „Compadre Alves ¡No me niegue este favor!‘ clamó de nuevo, alzando la cabeza del suelo. En el silencio de la selva no se oyó un solo rumor.“²³⁹ („Kmotře Alvesi! Neodmítej mi pomoc!“ zavolal znovu a těžce zvedl hlavu. V tichu pralesa se nic neozvalo.)²⁴⁰

Tato scéna, podobně jako scéna předcházející, ve které muž po uštknutí hadem „konečně došel ke svému ranči a těžce se opřel o kolo lisu na třtinu“²⁴¹, se svou dramatičností podobá filmovému záběru, jenž Quirogu velmi fascinoval.

Taktéž desáté přikázání charakterizuje Quirogův přístup:

„Vyprávěj, jako by tvůj příběh nezajímal nikoho jiného než malý okruh tvých postav, ze kterých bys mohl být jednou i ty.“²⁴² Tento princip je tím, co vnukne povídce zdání autentičnosti. I přes nestrannost vypravěče podává Quiroga příběh stylem, jako by popisoval svou vlastní zkušenost, což potvrzuje blízké semknutí autora s tématem a prostředím povídky.

Konec *Po proudu* čtenář tuší již od prvních řádků. „Řešení tudíž nespočívá v samotném rozuzlení příběhu, nýbrž ve způsobu, jak jej dosáhnout.“²⁴³ Smrt hrdiny je zde sice náhodná, ale není nepravděpodobná. Tato smrt přichází bez varování a vyrve člověka ze života. Nezajímá ji, zda je, či není připraven. Stejně jako v ostatních Quirogových povídkách

²³⁹ Quiroga, Horacio. „A la deriva“. In Fleming, Leonor. Cit. d., s. 133.

²⁴⁰ Quiroga, Horacio „Po proudu“. In Rausch, Jiří. Cit. d., s. 196.

²⁴¹ Tamtéž., s. 194.

²⁴² Op. cit. „Cuenta como si tu relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno.“ Quiroga, Horacio. „Decálogo del perfecto cuentista.“ In Orgambide, G., Pedro. Cit. d., s. 131.

²⁴³ „Aquí, el final está intuido desde las primeras líneas; la solución, pues, no reside en el desenlace sino en la forma de alcanzarla.“ Alazraki, Jaime. „Relectura de Horacio Quiroga“. In Pupo-Walker. *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Cit. d., s. 71.

není ani tak důležitá smrt sama o sobě jako okolnosti, „jak a proč“ protagonisté umírají.²⁴⁴ Paulina kontakt se smrtí překvapí v běžné situaci každodenního života. Ačkoli je náhlост přetnutí života tím, co vyvolá největší rozpaky myslí, člověk na svou smrt nemůže být připraven nikdy. I přes veškeré úvahy a literární zpracování tohoto univerzálního faktu nás smrt v momentě, kdy se týká nás samých, překvapí a z posledních sil se ji bráníme přijmout. Výjimkou je pouze dobrovolný odchod ze světa živých. V případě Paulina, který „no quería morir“²⁴⁵ (nechtěl zemřít)²⁴⁶, předchází jeho smrti moment uvolnění a zdánlivého zlepšení stavu. Tato klamná iluze je doprovázena jeho vzpomínkami na přátele a slavnostním obrazem krajiny, čímž Quiroga zmírňuje tragičnost situace. Mužova perspektiva se mění a on si neuvědomuje, že umírá. Jeho vzpomínky a přemítání nemají kontemplující charakter o nelítostnosti smrti, která jej během vteřiny vytrhla ze života i všeho blízkého, nepodobají se úvahám „mrtvého muže“ ze stejnojmenné Quirogovy povídky. Oklamán svým stavem přemýšlí nad běžnými věcmi jako někdo, kdo má čas ponořit se do vzpomínek. Quiroga má s Paulinem slitování a umožní mu zemřít, aniž by si toho hrdina byl plně vědom. Také poslední věta povídky „y cesó de respirar“²⁴⁷ (a přestal dýchat)²⁴⁸ implicitně a v mírnější podobě oznamuje mužovu smrt.

Název povídky *Po proudu* se vztahuje jak k motivu cesty Paulina v kánoi unášené proudem řeky, tak k postupnému vyhasínání jeho života od momentu uštknutí až po mužovu smrt, v univerzálním plánu pak jako cesta všech lidí po proudu života k zániku. Ve chvíli, kdy Paulino nenalezne pomoc u svého kmotra a opět nasedne do kánoe, je rozhodnuto. Volně unášená loďka dravým proudem Paraná se stává symbolem života muže, který již neřídí svůj osud a jehož cesta se změní v cestu k smrti. Řeka a mužovy poslední chvíle života se stávají jedním. Vše je propojeno a výborně se doplňuje z časového i prostorového hlediska nejen v popisu řeky, ale především prostřednictvím Paulinova vnímání situace a krajiny v závěrečném obraze.

²⁴⁴ „... por qué los personajes mueren y cómo mueren“ Arango, Manuel Antonio. *Sobre dos cuentos de Horacio Quiroga: „A la deriva“ y „El hombre muerto“* [online]. In Thesaurus, Bogotá, tomo XXXVII, N° 1 (1982), s. 154. [cit. 2015-01-14]. Dostupné z WWW: <http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/37/TH_37_001_157_0.pdf>.

²⁴⁵ Quiroga, Horacio. „A la deriva“. In Fleming, Leonor. Cit. d. s. 131.

²⁴⁶ Quiroga, Horacio. „Po proudu“. In Rausch, Jiří. Cit. d., s. 195.

²⁴⁷ Quiroga, Horacio „A la deriva“. In Fleming, Leonor. Cit. d., s. 134.

²⁴⁸ Quiroga, Horacio. „Po proudu“. In Rausch, Jiří. Cit. d., s. 197.

Realistický popis prostředí v prvním obraze se vztahuje nejen na řeku samotnou, ale předznamenává i blížící se smrt.

El Paraná corre allí en el fondo de una inmensa hoya, cuyas paredes, altas, de cien metros, encajonan fúnebremente el río. Desde las orillas, bordeadas de negros bloques de basalto, asciende el bosque, negro también. Adelante, a los costados, detrás, la eterna muralla lúgubre, en cuyo fondo el río arremolinado se precipita en incesantes borbollones de agua fangosa. El paisaje es agresivo y reina en él un silencio de muerte. Al atardecer, sin embargo, su belleza sombría y calma cobra una majestad única.²⁴⁹

Paraná v těch místech protéká hlubokým kaňonem, jehož stometrové stěny smutně svírají její tok. Na březích, lemovaných černými čedičovými balvany, je tmavý les. A vpředu, po stranách i vzadu se klene neměnná chmurná hradba, u jejíž paty neustále víří bahnitá voda. Je to divoká končina, ale panuje v ní mrtvé ticho. Za soumraku je však její temná a tichá krása velkolepá.²⁵⁰

Z tohoto úryvku je zřejmé, že Quiroga použil symboliku barev (černé kameny a tmavý les) i význam slov (smutně, chmurná, mrtvé ticho), aby evokovala smrt a pohřební atmosféru. K zesílení dojmu si autor pohrává i se slovy vícevýznamovými, jako jsou „hoya“ (příkop/hrob) nebo „cajón“ (viz encajonan), což znamená koryto řeky i rakev. Také „agresivo“ (divoký/útočný)²⁵¹ se vztahuje jak na okolní krajinu, tak na smrt, jež „napadá“ své oběti.

Realistický plán prvního obrazu přechází v popis krajiny vnímané umírajícím Paulinem v obraze druhém:

El cielo, al poniente, se abría ahora en pantalla de oro, y el río se había coloreado también. Desde la costa paraguaya, ya entenebrecida, el monte dejaba caer sobre el río

²⁴⁹ Quiroga, Horacio. „A la deriva“. In Fleming, Leonor. Cit. d., s. 133.

²⁵⁰ Quiroga, Horacio. „Po proudu“. In Rausch, Jiří. Cit. d., s. 196.

²⁵¹ Alazraki, Jaime. „Relectura de Horacio Quiroga“. In Pupo-Walker, Enrique. *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Cit. d., s. 71.

su frescura crepuscular, en penetrantes efluvios de azahar y miel silvestre. Una pareja de guacamayos cruzó muy alto y en silencio hacia el Paraguay.²⁵²

Nebe na západě zářilo jako obrovský zlatý vějíř a pozlatilo i řeku. Z paraguayského břehu padal na řeku chladný stín zešeřelého pralesa, z něhož vycházela pronikavá vůně pomerančů a lesního medu. Ve výšce tiše přelétl pár papoušků směrem k Paraguayi.²⁵³

Zdánlivé zlepšení Paulinova stavu, zapadající slunce, vůně pomerančových květů a lesního medu vyvolávají dojem náhlého klidu. Poetičnost obrazu doplňuje i geografické umístění, když „una pareja de guacamayos cruzó muy alto y en silencio hacia el Paraguay“²⁵⁴ (když ve výšce tiše přelétl pár papoušků směrem k Paraguayi)²⁵⁵. Zlatá barva a vznešenost obrazu poukazuje na Quirogovo dědictví modernismu. Majestátnost obrazu a klidná krása večerní „zlaté řeky“ evokuje důstojnost krajiny a smrti. Protagonistova mysl se zvolna propadá do vzpomínek a úvah týkajících se jeho zaměstnavatele a příjemce dřeva, ale „allá abajo, sobre el río de oro, la canoa derivaba velozmente, girando a ratos sobre sí misma ante el borbollón de un remolino“²⁵⁶ (dole, na zlaté řece, uháněla po proudu loďka a občas se ve vírech točila kolem své osy)²⁵⁷, jako bezmocná loutka ovládaná řekou Paraná. Kontrast mezi idylickým vnímáním Paulina a reálným, nepřátelským obrazem krajiny, ve které naopak mužova smrt na majestátnosti pozbývá, poukazuje na nicotnost lidského života v porovnání s mohutností a silou pralesa.

Ospalost závěrečné scény přeruší informace, že Paulino „de pronto sintió que estaba helado hasta el pecho“²⁵⁸ (najednou cítil, že je ztuhlý až po prsa)²⁵⁹. Následné uzavření povídky je dokonalou ukázkou splynutí psychologické a chronologické časové roviny, neboť muž si ještě vzpomene na den, kdy poznal odběratele dřeva Lorenza Cubilla, a vydechne

²⁵² Quiroga, Horacio. „A la deriva“. In Fleming, Leonor. Cit. d., s. 134.

²⁵³ Quiroga, Horacio. „Po proudu“. In Rausch, Jiří. Cit. d., s. 197.

²⁵⁴ Quiroga, Horacio. „A la deriva“. In Fleming, Leonor. Cit. d., s. 134.

²⁵⁵ Quiroga, Horacio. „Po proudu“. In Rausch, Jiří. Cit. d., s. 197.

²⁵⁶ Quiroga, Horacio. „A la deriva“. In Fleming, Leonor. Cit. d., s. 134.

²⁵⁷ Quiroga, Horacio. „Po proudu“. In Rausch, Jiří. Cit. d., s. 197.

²⁵⁸ Quiroga, Horacio. „A la deriva“. In Fleming, Leonor. Cit. d., s. 134.

²⁵⁹ Quiroga, Horacio. „Po proudu“. In Rausch, Jiří. Cit. d., s. 197.

naposledy. Konstatování „y cesó de respirar“²⁶⁰ (a přestal dýchat)²⁶¹ vyvolá i přes stručnost a eufemismus věty v čtenáři soucit s mužem, jenž oklamán falešným pocitem úlevy získal a vzápětí ztratil naději na přežití.

Zaměříme-li se na lexikální prostředky v povídce *Po proudu* s ohledem na teoretický koncept *Desatera dokonalého povídkáře*, narazíme na několik bodů, které jsou ve zdánlivé opozici. Pokusíme se tedy ukázat, že i přesto má každé Quirogovo slovo v textu své opodstatnění. Ačkoli byl Horacio Quiroga proti nadměrnému používání regionálních výrazů a jeho próza je stručná, prostá a výstižná, nalezneme v povídce pár amerikanismů v indiánském jazyce guaraní: dva názvy zvířat: „yarakusú“ (nebezpečný druh zmije), „guacamayos“ (typ papuška), dvě jména řek: Paraná a Iguazú a pojmenování vesnice Tacurú-Pucú. Dále pak obvyklé výrazy z dané oblasti: „picada“ (zkratka, cestička), „rancho“ (chýše, chatrč), „caña“ (ve významu kořalka), „canoa“ (člun, loďka), „monte“ (prales), „compadre“ (kmoťr, blízký přítel) a „obraje“ (podnik zabývající se těžbou a drancováním pralesa)²⁶². Horacio Quiroga připouštěl, že „umělec, který má dobrý vkus a zná prostředí, o němž píše, občas docílí zvýraznění rázu jeho obrazu díky velmi střídmemu užití místní mluvy“.²⁶³

Pokud chceš s přesností vyjádřit tuto situaci: „Od řeky foukal studený vítr“, není v lidské řeči více slov, která by to vyjádřila lépe než tato. Jakmile jednou ovládneš svá slova, nedělej si starosti s tím, jestli je mezi nimi souhlásková nebo samohlásková shoda.²⁶⁴

Odklon od autorova šestého přikázání z *Desatera dokonalého povídkáře* cítíme v melodičnosti několika slovních spojení založených na opakování určité hlásky v po sobě následujících slovech: „...de pronto el hombre sintió dos o tres fulgurantes puntadas que,

²⁶⁰ Quiroga, Horacio. „A la deriva“. In Fleming, Leonor. Cit. d., s. 134.

²⁶¹ Quiroga, Horacio „Po proudu“. In Rausch, Jiří. Cit. d., s. 197.

²⁶² Quiroga, Horacio. „A la deriva“. In Fleming, Leonor. Cit. d., s. 130–134.

²⁶³ „El artista, asistido por su conocimiento del ambiente que evoca y por su buen gusto logra a veces acentuar el colorido de su cuadro con el uso muy sobrio de la lengua nativa.“ Quiroga, Horacio. In Etcheverry José Enrique. „La retórica del cuento“. In Flores, Ángel. Cit. d., s. 178.

²⁶⁴ Op. cit. Si quieres expresar con exactitud esta circunstancia: „Desde el río soplaba un viento frío,“ no hay en lengua humana más palabras que las apuntadas para expresarla. Una vez dueño de tus palabras, no te preocupes de observar si son entre sí consonantes o asonantes.“ Quiroga, Horacio. „Decálogo del perfecto cuentista.“ In Orgambide, G., Pedro. Cit. d., s. 131.

como relámpagos, habían irradiado desde la herida hasta la mitad de la pantorrilla²⁶⁵ (...za chvíli ucítil dvojí nebo trojí ostré bodnutí, které vyšlehovalo od rány až do poloviny lýtky)²⁶⁶. Tyto zvukové efekty však v povídce nejsou nikdy natolik zřejmé a prvoplánové, aby zastínily význam slov.²⁶⁷

V *Po proudu* se setkáváme i s četnějším výskytem adjektiv, než je pro Quirogovu tvorbu typické a odporuje si se sedmým pravidlem *Desatera*: „Nepoužívej nadbytek adjektiv. Veškerá květnatá rozvedení budou zbytečná, připojíš-li je na slabé substantivum. Pokud však nalezneš to správné slovo, bude samo o sobě jedinečné. Je však třeba ho nalézt.“²⁶⁸

V tomto případě jsou však adjektiva důležitými nositeli významu a míří přímo na naše smysly: „metálica sequedad“ (kovová vyprahlost), „sed quemante“ (spalující žízeň), „bosque negro“ (černý les) atd.²⁶⁹ Nejedná se zde o zbytečné popisy vyjadřující totéž. Zajímavé je i použití deminutiv v originálním textu: „El hombre echó una veloz ojeada a su pie, donde dos gotitas de sangre, engrosaban dificultosamente...“²⁷⁰ (Rychle se podíval na nohu, na níž zvolna vyrážely dvě kapky krve...) ²⁷¹, jež v překladu Jiřího Rausche chybějí. „Dos gotitas de sangre“ (dvě kapičky krve), které se pomalu zvětšují na mužově noze, mají větší obrazotvorný a emotivní účinek než obecnější „dvě kapky krve“. Zdrobnělina zde kontrastuje se závažností mužova zranění.

Po proudu je již jasnou ukázkou toho, že Quiroga našel své téma i styl vyprávění. Horacio Quiroga byl mistrem slova a vypravěčské zkratky, prostřednictvím které evokoval

²⁶⁵ Yurkievich, Saúl. „A la deriva“. In Flores, Ángel. Cit. d., s. 229.

²⁶⁶ Quiroga, Horacio „Po proudu“. In Rausch, Jiří. Cit. d., s. 194.

²⁶⁷ „En este relato aparecen algunos efectos sonoros, que nunca son demasiado evidentes como para resaltar en primer plano, por encima del significado de las palabras.“ In Yurkievich, Saúl. „A la deriva“. In Flores, Ángel. Cit. d., s. 229.

²⁶⁸ Op. cit. No adjetivos sin necesidad. Inútiles serán cuantas colas de color adhieras a un sustantivo débil. Si hallas el que es preciso, él solo tendrá un color incomparable. Pero hay que hallarlo.“ Quiroga, Horacio. „Decálogo del perfecto cuentista.“ In Orgambide, G., Pedro. Cit. d., s. 131.

²⁶⁹ „Es que los adjetivos que se emplean son significativos y apuntan directamente a nuestro sentido: ...metálica sequedad, sed quemante, bosque negro...“ Yurkievich, Saúl. „A la deriva“. In Flores, Ángel. Cit. d., s. 229

²⁷⁰ Quiroga, Horacio „A la deriva“. In Fleming, Leonor. Cit., d., s. 130.

²⁷¹ Quiroga, Horacio „Po proudu“. In Rausch, Jiří. Cit. d., s. 194.

realistický obraz, psychologii postav, dynamičnost děje a sílu atmosféry, což činí z *Po proudu* dokonalou ukázkou Quirogova umění povídky v souladu s jeho teoretickým konceptem *Desatera dokonalého povídkáře*. Je však nutno podotknout, že povídka *Po proudu* byla publikována již v roce 1912, kdežto shrnutí teoretických pravidel v *Desateru dokonalého povídkáře* vyšlo až v roce 1925. Tato skutečnost svědčí o tom, že Quirogův literární vývoj nevycházel z teorie, kterou později aplikoval v praxi, nýbrž naopak. Quiroga se svou praxí učil, zdokonaloval a formoval se, byl sám sobě kritikem i čtenářem. Teoretická pravidla tvorby povídky stanovil na základě studia svých textů a osobního literárního vývoje. Snad právě povídka *Po proudu*, klenot v rámci Quirogovy tvorby i povídkového žánru obecně, představovala jakousi šablonu, jež byla spisovateli předlohou k vymezení základních bodů jeho teorie umění povídky.

6 Závěr

Tato práce je věnována Horaciu Quirogovi, spisovateli z laplatské oblasti, jenž jako první hispanoamerický autor přistoupil k povídce jako k autonomní struktuře s charakteristickými rysy a systematizoval pravidla její tvorby ve svých teoretických spisech, z nichž nejznámější je *Desatero dokonalého povídkáře*. Nejenom z tohoto důvodu je Quiroga často přirovnáván ke svému severoamerickému vzoru, Edgaru Allanovi Poeovi, s nímž jej pojil zájem o analýzu a teorii povídkového žánru. S odstupem času by nebylo dostačující omezit se pouze na konstatování, že to, co znamenal Edgar Allan Poe ve světovém měřítku, představoval Horacio Quiroga v oblasti Latinské Ameriky. Přestože Quirogův dosah a vliv není tak věhlasný jako Poeův, nesnižuje tento fakt jeho hodnotu a význam. Kromě Quirogova přínosu povídkovému žánru ve smyslu vymezení efektivních formálních postupů a jejich praktických ukázek v Quirogových povídkách nelze opominout jeho průkopnický charakter v rámci povídky fantastické a vliv na rozvoj hispanoamerické literatury kreolistické či románu země.

Ačkoli jsou Quirogovy povídky založeny na poměrně banální zápletce, jejich mistrovství tkví v minimalistické kompozici tvořené pevnou narativní strukturou, založenou na vzájemném propojení dílčích částí. Quirogova přezdívka z mladých let „Arquitectura“ (Architektura) je opodstatněna v jeho povídkách, které vykazují stavitelský, architektonický princip založený na lexikální a formální střídmosti, jenž vede k realističnosti příběhů a dokládá Quirogův promyšlený přístup k tvorbě. Díla Horacia Quirogy vznikala v rámci procesu, který je založen na získání prvotního dojmu, poté následuje smrt této emoce a její znovuvzkříšení v literárním zpracování. Přesto se však Quirogova zralá tvorba nese v duchu prostoty a intenzity vět bez zbytečných ozdob, které však míří jako šíp vyslaný autorem přímo do čtenářova nitra. Tato účelnost a funkčnost tkví v Quirogově pečlivém výběru slov, k němuž nabádá i ve svém *Desateru dokonalého povídkáře*. Do své tvorby promítl i okouzlení kinematografií a zájem o psychiatrii. Autobiografie se odráží v celém Quirogově díle a jeho postavy jsou do jisté míry jím samým. Horacio Quiroga však své protagonisty nikdy nepoetizoval, odhaloval je ve své podstatě, takové, jací byli. S tím souvisí i sporné téma Quirogovy sociální kritiky v jeho povídkách. Horacio Quiroga nebyl mluvčím utlačovaných či vykořisťovaných, nevyvolával soucit prvoplánově a ani jeho povídky nevznikaly jako záměrná sociální kritika. Psal o životě, tak jak jej znal a vnímal, psal o světě, jehož byl

součástí. Horacio Quiroga nebyl v žádném případě autor sentimentální, byl však hluboce lidský a právě tato lidskost a opravdovost číší i po letech z jeho díla a činí jej nadčasovým. Upřímnost k sobě samému i vůči světu je charakteristickým rysem Quirogovy tvorby.

Nahlédneme-li na život Horacia Quirogy, nabízí se přirovnání k názvu eseje Miguela de Unamuna *Tragický pocit života v lidech a v národech* (*Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, 1913). Řetězec tragických událostí provázel Horacia Quirogu po celý život a smrt se mu stala temným stínem, který jej pronásledoval na cestě jeho bytím. Stejně jako v životě i v jeho tvorbě zaznamenáváme neobvykle hojně zastoupení smrti, jež se stala pro jeho dílo signifikantní. Předčasné setkání se smrtí zásadně ovlivnilo Quirogův život i literaturu. Horacio Quiroga čelil této temné stránce osudu sám. Jeho samota však byla spíše psychická než fyzická. Ani Uruguayec, ani Argentinec, vyhoštěnec, který hledal nový domov v Misiones, avšak i tam musel bojovat se svými vnitřními děsy. Neuměl-li se přizpůsobit světu, civilizaci založené na kultuře často povrchního charakteru, splynul s prostředím pralesa i za předpokladu neustálého boje o přežití. Oblast Misiones, která Quirogovi hodně dala, ale i vzala, vstoupila díky jeho knihám do širokého povědomí. Quirogův tak zvláštní, originální a přitom hluboce pravdivý svět neztrácí na své atraktivitě ani po mnoha letech. I nadále uchvacuje nové čtenáře a nabádá k odlišným interpretacím. Je jako drahokam ukrývající se pod lehkým nánosem prachu, jež pečlivý čtenář snadno odkryje. Stejně jako byla s odstupem času oceněna Quirogoва sbírka *Vyhoštěnci*, která je považována za vrchol autorovy tvorby, je i celému Quirogovu dílu pozvolna, ale bez přestání věnována pozornost a doceneňuje se jeho přínos literárnímu světu.

V České Republice, tehdy ještě za Rakouska-Uherska, se již v roce 1910 ve sbírce *Jihoamerické povídky* v překladu Jana Jetmara objevilo i pět povídek Horacia Quirogy. V roce 1959 následovalo slovenské vydání *Rozprávok z pralesa* (přeložil Vladimír Oleríny), které vyšly o rok později i v českém překladu Ady Veselé jako *Pohádky z pralesa*. V roce 1978 vyšel soubor *Návrat Anakondy* v překladu Jiřího Rausche, který nabízí již obsáhlejší výběr Quirogových povídek. Dvě fantastické povídky Horacia Quirogy nalezneme ve výboru a překladu Evy Lukavské *Had, který se kouše do ocasu* z roku 2008.

Tyto publikace a studentské kvalifikační práce stejně jako tato diplomová práce dokazují, že Quirogův odkaz je stále živý a on sám skrze smrt a znovuvzkříšení každé své postavy ožívá spolu s ní. Horacio Quiroga smrt nakonec překonal a svůj boj nad ní vyhrál.

7 Resumé

Cílem této práce je představit teoretický koncept umění povídky Horacia Quirogy, spisovatele z oblasti Río de la Plata, jenž jako první latinskoamerický spisovatel systematizoval a konkretizoval řád tvorby povídkového žánru. Horacio Quiroga definoval povídku jako svébytný útvar s vlastní fyziognomií a pravidly tvorby, která sepsal v *Desateru dokonalého povídkáře*, díky čemuž je nazýván zakladatelem moderní hispanoamerické povídky. Horacio Quiroga zastával uvědomělý přístup k psaní povídek, stejně jako nutnost profesionality spisovatele, jehož tvorba je mu zaměstnáním.

Účelem teoretické části této práce je připravit dostatečnou platformu, jež poslouží jako východisko pro praktický rozbor vybraných povídek, jejichž interpretace je založena na uplatnění Quirogových zásad z *Desatera dokonalého povídkáře*.

První část tohoto textu je věnována obecné charakteristice povídkového žánru se specifikací povídky na základě srovnání s románem. Znalost základních vlastností povídky je v kontextu Quirogovy teorie umění povídky nezbytná. Stručné zmapování literárně-historického vývoje na území Latinské Ameriky se rovněž vztahuje k evoluci žánru povídky a k povídkářské tvorbě Horacia Quirogy. Zvláštní pozornost je věnována hispanoamerické povídce fantastické, konkrétně fantastické povídce Horacia Quirogy, jež představuje nedílnou součást spisovatelova díla.

Následuje shrnutí teoretických esejí Horacia Quirogy. Důraz je kladen na *Desatero dokonalého povídkáře*, jež představuje jádro konceptu Quiroгова umění povídky. Základní atributy Quirogovy tvorby jsou nahlíženy z hlediska kompozice, stylu, lexikálních a narativních technik. Práce pokračuje rozbořem jednotlivých bodů *Desatera dokonalého povídkáře* se zřetelem na konkrétní Quirogovy povídky a vliv Edgara Allana Poea na tvorbu Horacia Quirogy. V návaznosti na kapitolu věnovanou *Desateru dokonalého povídkáře* jsou vymezena ústřední témata Quiroгова díla: smrt, láska a šílenství. Vyzdvížen je především motiv smrti a typologie jeho zpracování v Quirogových povídkách. Jednotlivě zpracovaná témata jsou doplněna konkrétními Quirogovými povídkami s odpovídající tematikou. Nastíněna je rovněž problematika vztahu postavy a prostředí pralesa z Quirogových sbírek

Povídky o lásce k smrti a šílenství a Vyhoštěnci, ve které nechybí pohled na zvířecí obyvatele pralesa a konflikt pramenící z jejich střetu s lidmi.

Nezbytnou součástí textu jsou i životopisná data Horacia Quirogy, jež vtiskla Quirogově tvorbě autobiografickou pečeť. Neobvyklá tragika spisovatelovy životní trajektorie spojená se silou lidské vůle a snahou o návrat k primitivní, ale pravdivé podstatě lidského bytí, se stala signifikantní nejen pro Quirogovy biografie, nýbrž i pro jeho beletristické dílo.

Praktickou částí této práce je interpretace Quirogových povídek *Pěřový polštář* a *Po proudu*. Povídky jsou sledovány z hlediska kompozice, stylu, narativních technik, lexikálních prostředků, prostoru a času. Komparativní přístup je zaměřen na umělecké zpracování tragického aspektu příběhů, jenž má podobu smrti protagonisty. Interpretace vychází z Quiroгова teoretického konceptu umění povídky a jejím cílem je ukázat souvislost mezi autorovým *Desaterem dokonalého povídkáře* a praktickou ukázkou Quirogových příkázání v těchto povídkách.

8 Resumen

El objetivo de este trabajo es presentar el concepto teórico del arte del cuento de Horacio Quiroga, escritor rioplatense, primer escritor latinoamericano que sistematizó y concretó el orden de la creación del género del cuento. Horacio Quiroga definió el cuento como una forma autónoma con su propia fisionomía y sus normas de creación, las cuales redactó en su *Decálogo del perfecto cuentista*, gracias a lo cual está considerado el fundador del cuento moderno hispanoamericano. Horacio Quiroga sostenía una postura consciente tanto a la escritura de cuentos, como a la profesionalidad necesaria del escritor cuya obra literaria representa para él su oficio.

El propósito de la parte teórica de este trabajo es preparar una plataforma adecuada que servirá como base para el análisis práctico de los cuentos seleccionados, cuya interpretación se basa en la aplicación de los principios del *Decálogo del perfecto cuentista*.

La primera parte de este texto está dedicada a la característica general del género del cuento, con la especificación del cuento en comparación con la novela. En el contexto de la teoría del arte del cuento de Horacio Quiroga es indispensable la característica básica de las propiedades del género del cuento para mejor orientación en dicha problemática. El siguiente esbozo del desarrollo histórico-literario en el ambiente de la América Latina tiene relación con la evolución del género del cuento y la obra breve de Horacio Quiroga. Se presta una atención especial al cuento hispanoamericano fantástico, específicamente al cuento fantástico de Horacio Quiroga, que representa una parte integral de su obra.

El trabajo sigue con el resumen de los ensayos teóricos de Horacio Quiroga, sobre todo del *Decálogo del perfecto cuentista*, que representa el concepto básico del arte del cuento de Horacio Quiroga. Los rasgos básicos son observados desde el punto de vista de la composición, estilo, las técnicas narrativas y léxicas.

El trabajo continúa con el análisis punto por punto del *Decálogo del perfecto cuentista* con respecto a los cuentos concretos de Quiroga y teniendo en cuenta la influencia de Edgar Allan Poe en su obra.

En el capítulo dedicado al *Decálogo del perfecto cuentista* están acotados los temas centrales de la obra quiroguiana: la muerte, el amor y la locura. Sobre todo se pone de relieve el motivo de la muerte y su tipología en los cuentos quiroguianos. Cada tema está elaborado individualmente y completado con los cuentos del carácter correspondiente.

El trabajo sigue con la problemática de la relación entre los protagonistas de los libros *Cuentos de amor locura y de muerte* y *Los desterrados* y el medio ambiente de la selva, donde no falta la mirada a los animales habitantes de la selva y el conflicto basado en sus encuentros con el hombre.

En este trabajo forman una parte esencial los datos biográficos de Quiroga puesto que su obra está marcada con un notable sello autobiográfico.

La tragedia de la trayectoria vital del escritor asociada con la voluntad humana y el deseo de volver a la vida primitiva, pero verdadera esencia de la existencia humana, se ha convertido en un sello significativo no solo para la biografía de Horacio Quiroga, sino también para su obra literaria.

La parte práctica de este trabajo consiste en el análisis de los cuentos quiroguianos *El almohadón de pluma* y *A la deriva*. Los cuentos están interpretados desde el punto de vista de la composición, estilo, las técnicas narrativas, los recursos léxicos, el espacio y tiempo. El enfoque comparativo sigue el aspecto trágico de ambos cuentos, que toma la forma de la muerte del protagonista.

La interpretación sale del concepto teórico del arte de cuento de Horacio Quiroga y su objetivo consiste en mostrar el vínculo entre el *Decálogo del perfecto cuentista* del autor y la demostración práctica de los mandamientos quiroguianos en dichos cuentos.

9 Bibliografie

Primární

- ECHEVERRÍA, Esteban. „El matadero“. In Menton, Seymour. *El cuento hispanoamericano*. Antología crítico-histórica. 10^a ed. México : Fondo de Cultura Económica, 1964.
- HOLMBERG, Eduardo Ladislao. „Slavík a umělec“. In Lukavská, Eva (ed.). *Had, který se kouše do ocasu: Výbor hispanoamerických fantastických povídek*. Brno : Host, 2008.
- LUGONES ARGÜELLO, Leopoldo. „Volská ropucha“. In Lukavská, Eva (ed.). *Had, který se kouše do ocasu: Výbor hispanoamerických fantastických povídek*. Brno : Host, 2008.
- MONTALVO, Juan. „Gaspar Blondin“. In Lukavská, Eva (ed.). *Had, který se kouše do ocasu: Výbor hispanoamerických fantastických povídek*. Brno : Host, 2008.
- POE ALLAN, Edgar. *Jáma a kyvadlo a jiné fantastické příběhy*. Předmluva Radim Kopáč. Přeložili František Bíbl, Václav Černý, Adolf Gottwald. Praha : XYZ, 2009.
- QUIROGA, Horacio. *El crimen del otro y otros cuentos*. Montevideo : Claudio Garcia & Cia. Editores, 1942.
- QUIROGA, Horacio. *El desierto*. Buenos Aires : Editorial Lautaro, 1951.
- QUIROGA, Horacio. *El más allá*. Buenos Aires : Editorial Lautaro, 1952.
- QUIROGA, Horacio. *Cartas inéditas de Horacio Quiroga*. Tomo II. Prólogo de Mercedes Ramírez de Rossiello. Ordenación y notas de Roberto Ibáñez. Montevideo : Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios, 1959.
- QUIROGA, Horacio. *Pohádky z pralesa*. Přeložila a doslov napsala Ada Veselá. Praha : Státní nakladatelství dětské knihy, 1960.
- QUIROGA, Horacio. *Návrat Anakondy*. Vybral, přeložil a předmluvu napsal Jiří Rausch. Praha : Odeon. Světová četba, 1978.
- QUIROGA, Horacio. *Anaconda y otros cuentos*. Advertencia de Pedro Daniels. La Habana : Editorial Arte y Literatura, 1981.
- QUIROGA, Horacio. *Los desterrados y otros textos*. Edición de Jorge Lafforgue. Madrid : Castalia, 1990.
- QUIROGA, Horacio. *Cuentos*. Selección y Prólogo de Emir Rodríguez Monegal. Venezuela : Biblioteca Ayacucho, 1993.

QUIROGA, Horacio. *Cuentos*. Selección y prólogo de Pablo Rocca. Montevideo : Instituto Nacional del Libro, 1993.

QUIROGA, Horacio. *Cuentos*. Edición de Leonor Fleming. Madrid : Cátedra, 2008.

QUIROGA, Horacio. *Cuentos de la selva. Cuentos de amor de locura y de muerte*. Buenos Aires : Editorial Losada, 2008.

QUIROGA, Horacio. „Pěřový polštář“. In Lukavská, Eva (ed.). *Had, který se kouše do ocasu: Výbor hispanoamerických fantastických povídek*. Brno : Host, 2008.

VALDELOMAR, Abraham. „Finis desolatrix veritas“. In Lukavská, Eva (ed.). *Had, který se kouše do ocasu: Výbor hispanoamerických fantastických povídek*. Brno : Host, 2008.

VALLEJO, César Abraham. „Za hranicí života a smrti“. In Lukavská, Eva (ed.). *Had, který se kouše do ocasu: Výbor hispanoamerických fantastických povídek*. Brno : Host, 2008.

Sekundární

ALAZRAKI, Jaime. „Relectura de Horacio Quiroga“. In Pupo-Walker, Enrique (dirección y prólogo). *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Madrid : Castalia, 1973.

ALONSO, J. Carlos. „Muerte y resurrecciones de Horacio Quiroga“. In Pupo-Walker, Enrique (coord.). *El cuento hispanoamericano*. Madrid : Castalia, 1995.

ARANGO, Manuel Antonio. *Sobre dos cuentos de Horacio Quiroga. Correlación en el tema de la muerte, el ambiente y la estructura narrativa en „A la deriva“ y „El hombre muerto“*. Původně publikováno in Thesaurus. Tomo XXXVII. Núm. 1 (1982). [online] in *Centro Virtual Cervantes* Aktualizováno 27. 11. 2007 [cit. 2015-01-14]. Dostupné z WWW: http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/37/TH_37_001_157_0.pdf

BAQUERO GOYANES, Mariano. *Qué es la novela – Qué es el cuento*. Murcia : Universidad de Murcia, 1988.

BARRERA, Trinidad. „Horacio, Quiroga“ In. Ródenas, Domingo(coord.). *100 escritores del siglo XX*. Barcelona : Editorial Ariel, 2008.

CLANTZ, Margo. „Poe en Quiroga“. In Flores, Ángel. *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Caracas : Monte Ávila Editores, 1976.

CONTERIS, Hiber. „El amor, la locura, la muerte“. In Flores, Ángel. *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Caracas : Monte Ávila Editores, 1976.

CORREA, Gustavo Luis. „La selva y sus conflictos. Los trabajadores“. In Flores, Ángel. *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Caracas : Monte Ávila Editores, 1976.

- CVITANOVIC, Dinko. „La selva y sus conflictos“. In Flores, Ángel. *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Caracas : Monte Ávila Editores, 1976.
- ETCHEVERRY, José Enrique. „El almohadón de plumas: la retórica del almohadón“. In Flores, Ángel. *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Caracas : Monte Ávila Editores, 1976.
- ETCHEVERRY, José Enrique. „La retórica del cuento“. In Flores, Ángel. *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Caracas : Monte Ávila Editores, 1976.
- GHIANO, Juan Carlos. „Temática y recursos expresivos: los temas“. In Flores, Ángel. *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Caracas : Monte Ávila Editores, 1976.
- HAMED, Amir. *Decálogo del perfecto borgeano, Quiroga, Horacio – Borges, Jorge Luis – Manual del perfecto cuentista – Cuento moderno* (Původně publikováno in *Insomnia*, červenec 2007, N° 115.). [online]. In *Henciclopedia*. Aktualizováno 31. 1. 2013 [cit. 2013-07-04]. Dostupné z WWW: <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/hamed/Decalogo.htm>
- HODOUŠEK, Eduard (ed.). *Slovník spisovatelů Latinské Ameriky*. Praha : Libri, 1996.
- HODROVÁ, Daniela. „Smysl pokoje“. In *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Hodrová, Daniela a kolektiv. Vyd. 1. Praha : H & H, 1997.
- JITRIK, Noé. *Horacio Quiroga: una obra de experiencia y riesgo*. Montevideo : Arca Editorial, 1967.
- LUKAVSKÁ, Eva (ed.). *Had, který se kouše do ocasu: Výbor hispanoamerických fantastických povídek*. Přeložili Eva Lukavská, Jan Machej, Daniel Nemrava, et al. Brno : Host, 2008.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Eszequiel. *El hermano Quiroga: Cartas de Quiroga a Martínez Estrada*. Caracas : Biblioteca Ayacucho, 1995.
- MORA, Carmen de. *En breve: estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo*. Sevilla : Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2^a ed. corregida y aumentada, 2000.
- MORA, Gabriela. *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*. Madrid : José Porrúa Turanzas, S. A. Ediciones, 1985.
- ORGAMBIDE, G., Pedro. *Horacio Quiroga – El hombre y su obra*. Buenos Aires : Stilcolgraf, 1954.
- OVIEDO, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana 3. Postmodernismo, vanguardia, regionalismo*. Madrid : Alianza Editorial, 2012.
- PUPO-WALKER, Enrique (dirección y prólogo.) „Prólogo“. In *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Madrid : Castalia, 1973.

PUPO-WALKER, Enrique (coord.). „Prólogo. El cuento hispanoamericano“. In *El cuento hispanoamericano*. Madrid : Castalia, 1995.

QUIROGA, Horacio. *Textos*. [online]. In El Ortiba. Aktualizováno 16. 5. 2013 [cit. 2013-07-04]. Dostupné z WWW: <<http://www.elortiba.org/hquiroga.html>>.

ROCCA, Pablo. *Cronología bio/bibliográfica fundamental de Horacio Quiroga* [online]. Aktualizováno 26. 12. 2014 [cit. 2015-05-19]. Dostupné z WWW: http://www.letras-uruguay.espaciolatino.com/rocca_pablo/cronologia_bio_bibliografica_fundamental_de_horacio_quiroga.htm

RODRÍGUEZ PEREIRA, José. „El estilo“. In Flores, Ángel. *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Caracas : Monte Ávila Editores, 1976.

VEIRAVÉ, Alfredo. „El almohadón de plumas: lo ficticio y lo real“. In Flores, Ángel. *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Caracas : Monte Ávila Editores, 1976.

YURKIEVICH, Saúl. „A la deriva“ In Flores, Ángel. *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Caracas : Monte Ávila Editores, 1976.